
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Malaver Narváez, María Carmela; Sàez i Tajafuerce, Begonya, dir.; Torras, Meri, dir. Espejo, cuerpo e identidad en Ifigenia (Teresa de la Parra, Caracas, 1924). 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44949>

under the terms of the  license



Doctorado en Humanidades

Trabajo de investigación para optar al DEA

Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia* (Teresa de la Parra. Caracas, 1924)

Directoras de tesis:

Begonya Sáez

Meri Torras

Elaborado por:

María Carmela Malaver Narváez

Nie: X7661222- Z

Bellaterra, 8 de septiembre de 2008

Agradecimientos:

A Dios, al Arcángel Miguel y a la Virgen del Valle por haberme iluminado en este camino y por haberme permitido culminar justo a tiempo

A la paciente energía de Sri Guru Ramdass Ji

A mis tutoras Meri Torras y Begonya Sáez por toda la comprensión, el apoyo y la confianza que pusieron en mí

A Diómedes Cordero por el apoyo incondicional y por toda la energía positiva que me transmitiste en cada diálogo de mi tesis contigo

A Janexy Deniz por ayudarme a resolver problemas técnicos y por tus palabras de aliento que me impulsaron al feliz desenlace.

A Ana Hernández por estar siempre pendiente y apoyarme

A Zumi porque me ayudaste a resolver todos los contratiempos externos para poder dedicarme a mi tesis

Dedicatoria

A Ángela Salazar: maestra, amiga y modelo de mujer

A mi madre

A mi hermana querida María José

A Oriana Camila

Índice

	Pág
Introducción.....	6
Capítulo I:	
Elementos metodológicos en Espejo, identidad y cuerpo en <i>Ifigenia</i>	10
1.- La pregunta o planteamiento del problema.....	10
2.- Recurso metodológico.....	12
3.- Estado de la cuestión.....	18
4.- Resultados.....	21
Capítulo II:	
1.- El espejo como afianzador de la identidad. La construcción del cuerpo en el espejo. Teresa de la Parra e <i>Ifigenia</i>	25
2.- La construcción del cuerpo y la identidad a través del espejo. La trascendencia de los instantes frente al espejo. Umbrales y puertas que se despliegan o se atraviesan en el espejo.....	27
2.1.- Primera puerta: El umbral del desamparo. El reflejo de la orfandad y la colegiala.....	28
2.2.- Segunda puerta. El umbral de París: El reflejo de la mujer <i>chic</i> . La belleza como descubrimiento.....	36
2.3. Tercera puerta: El umbral de la satisfacción. El elogio del espejo.....	43
2.4.- Cuarta puerta. El cuerpo como espejo de la representación femenina. El umbral de la sensualidad versus el pudor: El trousseau, “la prenda fatal”.....	45
2.5.- Quinta puerta. El umbral de Hestia: El reflejo de las premoniciones y el estigma de tía Clara, la mirada amenazante de la soltería.....	57
2.6. Sexta puerta. El umbral del amor a sí misma: El narcisismo.....	62

2.7.- Séptima puerta. El umbral de Áulide. Complejos y complejidades que se reflejan en el espejo la noche de la huida.....	66
2.8.- Octava puerta: El umbral de la derrota. La precariedad de la belleza..	69
2.8.1.- El ilusorio sub-umbral de la felicidad. El beso de Gabriel.....	69
2.9.- Novena puerta: El umbral del sacrificio: La metamorfosis o transformación de la víctima sacrificial.....	70
Transformación y sacrificio de María Eugenia expresados en el espejo.....	71
2.9.1.- La Despersonalización o pérdida de la identidad. El paso del vestido charmeuse de seda rosa a la “nube blanquísima de encaje Chantilly”.....	71
2.9.2.- Sacrificio y tragedia. Cambio de identidad y cambio de atuendo. De sacrificadora a víctima sacrificial. (El paso del traje de organdí al traje nupcial).....	76
Consideraciones finales.....	87
Anexos.....	92
Sinopsis de la novela	93
Una tenue ojeada a algunos personajes desde la apariencia y la mirada de María Eugenia: Abuelita, Tía Clara, Eduardo, Mercedes, Gabriel y Leal.....	94
Bibliografía.....	100

Introducción

La novela *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra ha sido extensamente trabajada desde diversos puntos de vista. Sin embargo, los estudios realizados hasta ahora han tocado levemente el espejo como tema, pero sin centrarse en este elemento. Un rasgo que define tanto a Teresa de la Parra, como al personaje principal de *Ifigenia*, María Eugenia Alonso es la importancia que le otorgan a los espejos, al atuendo, al arreglo personal, a la moda y a la construcción de la belleza. Por ahora no se ha realizado un estudio que atienda exclusivamente al espejo en la novela *Ifigenia* para reflejar los cambios y procesos internos que vive el personaje principal. Este trabajo parte de la necesidad de ahondar en este elemento como afianzador de identidad, ya que aproximándonos a la lectura hemos podido observar que éste es determinante en la construcción del sentido de la novela. La evolución que vive nuestra heroína se va logrando cada vez que se mira al espejo de ahí que el espejo, el cuerpo y la identidad sean temas dignos de estudio en la obra. Este trabajo, denominado **Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*** surge como una necesidad de vincular estos tres elementos muy presentes en la obra y de vital relevancia para su desenlace. Cada mirada al espejo brinda un cuerpo al personaje y lo conecta con una nueva identidad. Nos sumergiremos en la interioridad de María Eugenia Alonso a través del espejo, fiel confidente e interlocutor de la heroína.

El espejo actúa como afianzador de la identidad en la obra. Este es el procedimiento narrativo fundamental porque a través de esta premisa Teresa de la Parra configura a su personaje principal (María Eugenia Alonso) y en

consecuencia todo el entramado de acontecimientos narrados en la novela. Nuestra heroína está constantemente tomada por la incertidumbre y la duda y es frente al espejo donde se responde buscando darse un cuerpo determinado.

Con el fin de ir logrando una integración de la forma como se nos presenta el espejo en la novela hemos dividido este trabajo en dos capítulos:

En el capítulo I estableceremos la metodología y explicaremos algunos conceptos básicos para la comprensión del contenido del trabajo.

En el capítulo II haremos una aproximación al personaje a través de su reflejo al espejo. Hemos dividido cada aparición ante el espejo con umbrales y puertas que se despliegan y que una vez traspasadas conectan con una nueva identidad a nuestra heroína. La mirada al espejo como incursión o viaje a la interioridad del personaje, la construcción del cuerpo y de la identidad a través de éste son los temas centrales de éste estudio. También nos aproximaremos al tema del narcisismo en la novela. Nos aproximaremos a la hermenéutica simbólica conectando determinados momentos con el símbolo y el mito que le corresponde: Narciso, la esencia afrodítica y artemisal de la doncella, la Ifigenia mítica, la tía como representación de Hestia. Cada mito asociado al personaje cobrará vida en la puerta o umbral que le corresponde.

Intentaremos demostrar que al igual que la mirada de Narciso a su reflejo lo lleva perdición, María Eugenia es arrastrada a la tragedia al conectar con ese otro que es sí misma y que la aguarda en la hendidura esencial que se la abre en el espejo.

Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*, (Teresa de la Parra. Caracas, 1924)

Capítulo I

Elementos metodológicos en Espejo, identidad y cuerpo en *Ifigenia*

1.- La pregunta o planteamiento del problema:

La pregunta que nos formularemos a lo largo del estudio es la siguiente: ¿Cómo influye el espejo en la creación del cuerpo femenino y la identidad del personaje María Eugenia Alonso? ¿Actúa el espejo como elemento determinante del corpus de la identidad? Para comenzar trabajaremos con tres elementos: espejo, cuerpo e identidad. La identidad es vista en este trabajo como algo relativo e inherente al cuerpo y a su construcción, así como el movimiento interior de alma que se genera en este proceso. El “¿quien soy yo?” está asociado a un cuerpo, una esencia, un lugar en la sociedad, un sentir y un nombre. Nuestro personaje se va transformando tomando en cuenta estos elementos. La identidad en la novela no es un proceso definitivo es un proceso que transcurre y se reconstruye, es un constante devenir. El espejo y la identidad colindan en un punto intermedio: el cuerpo. También nos sumergiremos en el concepto del cuerpo como fronterizo y relacionado con el entorno sociocultural desarrollado por Torras en *Cuerpo e Identidad*. Este trabajo pretende indagar en la fusión de éstos elementos en la obra.

El concepto que manejaremos de la identidad puede resumirse en este concepto de Sáez:

El ser no es de una vez por todas, el ser es un proceso, a saber, el proceso de devenir que debe ser llevado a término. La identidad no es ya *a priori* sino porvenir; no es hecho sino quehacer; no es imposición sino obligación. El planteamiento no es ya ontológico sino más, pues el ser no es ser sin más. (Sáez en: Torras, 2007:45)

La función del espejo en la novela es actuar como herramienta para darle una identidad al personaje, dotarla de un cuerpo. Intentaremos demostrar la función del espejo en la obra como herramienta afianzadora de la identidad. Trataremos de comprobar que la autora (Teresa de la Parra) configura a su personaje principal basándose en el espejo como elemento de creación y recreación. A partir del espejo se van desglosando todos los elementos de la novela y podemos considerarlo como puente entre los procesos de transformación del personaje principal, ya que cada cambio en la vida de María Eugenia Alonso irá impulsado por una mirada a su reflejo, convirtiéndose éste en elemento concientizador de la necesidad de cambio. Cada mirada al espejo será un primer paso al fenómeno umbral. El umbral del espejo viene a representar la entrada a una puerta que la conectará con una parte de sí misma. El objetivo de este trabajo es explorar en esta obra desde esta óptica partiendo del espejo como hilo conductor del sentido de la novela y de la identidad de la heroína. La imagen especular en la obra tiene una especial relevancia hasta el punto de convertirse en factor desencadenante de una consciencia en el personaje, la cual llevará la obra a su desenlace, pero también a lo largo de la novela el espejo sirve como interlocutor y cómplice en la construcción de la identidad de nuestra heroína.

El espejo nos permite reconocernos y saber lo que somos frente al otro, despeja el desconocimiento de la imagen que proyectamos a los demás. Sirve para afirmarnos y reafirmarnos, siendo la única manera en que podemos mirarnos a los ojos, así como apreciar el conjunto de nuestro cuerpo. Si bien decía Lacan que el mirarse al espejo es un acto de

conciencia, y que el niño se descubre a sí mismo ante la mirada al espejo, en la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra (1924), este elemento se convierte en una herramienta de construcción de la identidad, ya que acompaña al personaje principal, María Eugenia Alonso, en las decisiones que toma. El espejo en *Ifigenia* va delineando el camino de nuestra heroína actuando como interlocutor en el ritual del arreglo y como factor desencadenante de su destino. María Eugenia se contempla en el espejo para ver cómo luce su atuendo, el ritual del arreglo se desarrolla continuamente frente al espejo. Esa contemplación refleja el instante, el cual estará cargado de las complejidades de quien se mira. El espejo revelará sus miedos, su “doble fondo”, sus secretos y todo lo que ella conoce y desconoce de sí misma. El acto de mirarse al espejo es un acto de conciencia. María Eugenia se fía del espejo y de lo que proyecta su imagen, nunca se vestirá sin comprobar como luce ante el espejo.

Con la aproximación a la obra y a los momentos determinantes del espejo en la misma intentaremos demostrar que el espejo se relaciona directamente con la corporización y cambios de identidad de la heroína. Comprobaremos que el espejo le sirve como dispositivo para darse un cuerpo. Todo esto lo podemos captar a través del diario ficticio, ya que éste expresará el conocimiento del sí mismo. Como podremos ir viendo el cuerpo de María Eugenia ante el espejo deviene y es renombrado constantemente. En este trabajo se desglosará la pregunta principal en relación a cómo funciona el espejo en la obra.

Como iremos viendo a lo largo de este estudio cada mirada al espejo le sirve a María Eugenia para construirse a sí misma y darse un nuevo cuerpo en el tiempo presente de la novela. Cada mirada es un umbral que la invita al devenir de un nuevo yo. El sí mismo está en constante quehacer.

2.- Recurso metodológico:

Nos aproximaremos al texto desde la metodología interpretativa o hermenéutica. Como se ha visto y para dar una respuesta enriquecedora a la pregunta planteada voy a revisar algunas de las principales teorías que existen en la hermenéutica filosófica: Pedro Gómez García, Begonya Sáez, Gabilondo Ángel, Lou Andrea Salomé; sociológica: Levi Strauss, Charles Taylor, George Simmel, Squicciarino, psicológica: Freud, Lacan, Merani; Flugel; hermenéutica simbólica: María Fernanda Palacios, literaria y de teoría de los géneros y estudios del cuerpo: Meri Torras, Sonia Mattalía, entre otros, constituyéndose así mi método de trabajo o guía teórica-metodológica en una exposición de lo que podemos llamar un acercamiento hermenéutico del texto.

Se abordará la interpretación del texto desde la mirada del personaje principal al espejo y en base a esto se irán explicando los momentos especiales del espejo en la obra como determinantes del cambio de la heroína y analizando cada aparición frente a la imagen especular. Cada aparición conecta a nuestra heroína con un umbral que le desplegará una puerta que la llevará a descubrirse con una nueva identidad. En la novela se abren nueve puertas y nuestra heroína debe pasar esos nueve umbrales

para devenir otra en cada uno de ellos. La última puerta la lleva a su destino: Ifigenia sacrificada. Esa será la identidad definitiva de nuestra heroína.

Se establecerá la relación entre el espejo y el personaje principal y lo que percibe el lector, ya que podemos aprehender la obra desde la mirada de María Eugenia a su reflejo.

Espejo:

En primer lugar nos basaremos en la teoría de Lacan, en su Estadio del espejo:

El espejo es una metáfora, una suerte de virtualidad permanente que se revela en la transferencia analítica, donde no es imprescindible la lámina de cristal azogado, sino donde cuenta la imagen del otro visto como semejante con la mirada de reconocimiento que emerge sin saberlo desde su deseo inconsciente(Otro). (Lacan.En:Casas, 2008:3).

Por otro lado la teoría de Eco: “El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico.”(Eco,1988:12). Intentaremos demostrar cómo este límite entre imaginario y simbólico se puede llegar a confundir o perder de vista en la novela y ese devenir lleva a nuestra heroína a su propia perdición. En la novela ese “fenómeno-umbral” termina desfragmentando al personaje llevándolo a lo que Eco ha llamado “encrucijada estructural”, ya que incidirá directamente en la ontogénesis del personaje María Eugenia Alonso.

Dedicaremos un apartado al tema del narcisismo en la obra y nos apoyaremos principalmente en el mito de Narciso y la teoría del narcisismo de Freud (*Introducción al narcisismo*) para analizar al personaje principal:

Sobre todo en las mujeres bellas nace una complacencia de la sujeto por sí misma que le compensa de las restricciones impuestas por la sociedad a su elección de objeto. Tales mujeres sólo se

aman, en realidad a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición. La importancia de este tipo de mujeres para la vida erótica de los hombres es muy elevada, pues ejercen máximo atractivo sobre ellos , y no sólo por motivos estéticos, pues por lo general son las más bellas, sino también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas.(Freud,1983:25)

La actitud de María Eugenia en la novela podemos considerarla narcisista. Su aceptación, inicialmente, del novio impuesto viene de la complacencia que genera el sentirse admirada y amada. Esto la hace caer en su propia trampa y termina aceptando un compromiso que en el fondo no desea aceptar. En este trabajo pretendemos profundizar en el tema del narcisismo del personaje. No sólo analizaremos la mirada al espejo como narcisismo sino que intentaremos equilibrar esta teoría con la teoría de la búsqueda del otro en el espejo que es sí mismo. A ese respecto Squicciarino nos comenta: “En la intimidad del encuentro ante el espejo la mujer, aunque no sea bella, busca su yo, el sueño de sí misma y su embriaguez.” (Squicciarino, 1990: 142). Esto se da aún más en María Eugenia, quien se sabe bella, por lo que esa embriaguez ante el espejo es mayor. Intentaremos profundizar en la búsqueda interior que se inicia cada vez que el personaje se introduce en sí misma o atraviesa el fenómeno-umbral de la imagen especular. Complementaremos estos conceptos con otros conceptos de Gastón Bachelard inherentes al espejo.

Para comparar con la novela objeto de estudio indagaremos en la teoría de Lou Andreas Salomé, basada en la doble dirección narcisista (Salomé toma como punto de partida la *Introducción al narcisismo* de Freud):

Sin duda existe también auténtica autofilia dirigida a nosotros, que recibe su satisfacción de la ventaja del yo y no del placer. No

obstante, y debido a que se desahoga en el sí-mismo ante la mirada indagadora, e incluso su exceso lo rodea como si, aparentemente, fuera su centro. (Salomé. 1982:136).

Identidad:

Para apoyar el tema de la identidad nos basaremos en algunos teóricos. La teoría de la identidad como simulacro nos ofrece la posibilidad de construirnos y reconstruirnos infinitas veces. En la novela *Ifigenia* podemos ver cómo María Eugenia está constantemente reconstruyéndose a placer o a disgusto, lo cierto es que el personaje está en una búsqueda constante de su “yo”. Como hemos dicho antes su confección se basa en el exterior para luego interiorizarla, por un lado tomando modelos que desea imitar y que gozan de su simpatía y por el otro para complacer a los que la rodean (las monjas, la familia y el novio impuesto). A ese respecto podemos plantearnos en lo siguiente:

Nuestra identidad es un supuesto de lo que hacemos; y está hecha de pertenencias, de formas de pertenecer a los espacios de nuestros vínculos. Nuestra identidad está tejida con lazos de nuestras formas de pertenecer. Esos lazos pueden, a veces, desatarse; pero, otras muchas nos atraen (aunque solo sea porque tenemos que ajustar cuentas con ellos) y constituyen así el tejido de nuestras querencias (Thiebaut en Gómez. 2000:220).

Sin embargo en este estudio de la novela *Ifigenia* también intentaremos profundizar en el tema de la identidad asociada al bien, ya que en la obra nos lleva a un desenlace que va en contra de los deseos de nuestra heroína, pero que obedece a una fuerza mayor que se relaciona con el concepto de lo que se cree que es el bien y lo correcto. Todo esto conduce a nuestra heroína al sacrificio. Tomaremos la teoría de Charles Taylor de lo que se considera la construcción de la identidad moderna.

Según este teórico: “La identidad personal (*selfhood*) y el bien o, dicho de otra manera, la individualidad y la moral, son temas que van inextricablemente entrelazados” (Taylor, 1996:17). En el caso de la novela *Ifigenia* la autora nos hace ver la relevancia que se le otorga a la virtud de una mujer y el bien. La renuncia a huir con el amor verdadero y la aceptación de un matrimonio impuesto por la familia se da justamente por esa conexión irremediable entre la identidad y el bien. Ya hemos podido apreciar en la lectura de la novela lo que la abuelita pregonaba como la virtud femenina, lo que significa ser una mujer virtuosa. Y exalta el don del sacrificio como la más alta virtud femenina. El elogio al sacrificio, la humildad de la mujer, la modestia es un discurso constante en la novela. Por eso la idea de la huida con un hombre casado no es lo que la conducirá por la senda del bien y lo correcto. Todo esto influye en la decisión final de sacrificarse por la familia y el buen nombre.

Sáez nos aproxima al pensamiento de Foucault retomando este planteamiento: “La práctica de la identidad no se consolida sin ‘la multiplicidad de relaciones sociales que pueden servirle de soporte’” (Foucault en Torras: Sáez, 2007:46). Esto tomando en cuenta que el ocuparse de sí mismo según Foucault requiere “de un maestro” o “de un director”. Como podemos captar en la novela estudiada, María Eugenia se construye a sí misma tomando siempre un modelo exterior y la misteriosa dama Madame Jourdan puede actuar como maestra o directora en la recreación de este personaje. Por otro lado el discurso de la abuela forma parte de lo que ella toma como base para reconocerse como Ifigenia

sacrificada. Nuestra heroína está constantemente dudando de sí misma y el espejo constituye una manera de verificar si su apariencia se corresponde con lo que desea ser o proyectar. Incluso la noche de la huida se deja atrapar por la tentación de mirarse al espejo y esta vez el espejo no es su cómplice, ya no le habla de su belleza sino que la conecta con esas fuerzas superiores que la hacen desistir de su decisión de huir. Es su vacío o su negativo lo que le habla ante esa mirada fatal al espejo. Es lo que Gabilondo nos explica de esta manera: “Nos encontramos, pues, con el *ser puesto* reflejado en su *igualdad consigo* y, por otro lado, éste mismo reflejado en su *desigualdad consigo*. Ambos contienen su contrario” (Gabilondo. 2001:65). Este juego se da muy claramente en la novela *Ifigenia* como si se tratara de un positivo y un negativo de la misma imagen.

Es lo que Teresa de la Parra comenta en una de sus cartas en cuanto al efecto que sucede a la mirada femenina ante el espejo, ella cree que en vez de desdoblarnos el espejo nos vacía o nos desglosa en partículas muy pequeñas que vamos perdiendo en cada sitio que vamos. También nos introduciremos en el personaje a través de la correspondencia personal de Teresa de la Parra, ya que María Eugenia Alonso generó debates entre los críticos, tal y como si se tratara de una persona real por lo que la autora tuvo que defender a su personaje en más de una ocasión. Todas estas discusiones se hacían a través de cartas, por lo que éstas se consideran de gran relevancia en el estudio de la obra.

Cuerpo:

El concepto del cuerpo y la teoría del cuerpo que manejaremos está relacionado con la adecuación del cuerpo a la actuación social para crear la identidad que le corresponde. Esta cita registra un poco la idea que se manejará del cuerpo en la novela y su relación con el espejo y la identidad:

Existe un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de cuerpo ideal para cada identidad establecida: hombre, mujer, rico, pobre, blanco, negro...el cuerpo es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye pero a la vez es constituido por él. (Torras, 2007:21)

Como veremos en el desarrollo del trabajo el cuerpo es representado y nombrado de muchas maneras. El despertar del cuerpo le bautiza con una identidad diferente y cada una será conquistada a través de la entrada al fenómeno umbral del espejo.

3.- Estado de la cuestión:

Aunque el espejo es un tema muy presente en la novela hasta el momento este tema ha sido poco trabajado, sin embargo ha sido tocado por varias autoras. En primer lugar nos basaremos en los estudios de María Fernanda Palacios: *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla* que hace un aproximación a la novela desde el punto de vista arquetipal y es además uno de los pocos trabajos que toca el tema del espejo.

En París María Eugenia vive la revelación psíquica de su cuerpo. Mejor dicho, después de su correría por las casas de moda, si algo es psíquico en María Eugenia, será su relación con el cuerpo. A partir de entonces su cuerpo siempre le llevará la delantera a su "yo", y una variedad de espejos se encargarán de mostrarle lo que su entendimiento no ve. Un corte de pelo, unas medias de cien francos, un vestido estrecho realizaron el cambio: su *toilette* es la metáfora tangible de cuanto ella fantaseaba como independencia. (Palacios.1999:253).

En este estudio París se le ofrece como un espejo muy diferente al otro espejo que la muestra como una colegiala huérfana. París la conecta con “un pedazo de sí misma”. Es como si de repente se despertara una conciencia de su cuerpo, como si esta ciudad de golpe la corporeizara. Palacios considera que París no hizo sino “la resonancia de su interioridad”. Y esa interioridad se despliega en el espejo como si de un río infinito y fluido se tratara, por ello está en constante transformación, así como el agua del río.

María Eugenia es y se siente otra, los días de libertad en París la hacen crear una nueva identidad que ella construye a su antojo y con una aparente convicción: “La ficción autobiográfica traza el proceso de aprendizaje vital del personaje; metonímicamente, la moda ilustra paralelamente el proceso de autoconocimiento y edificación de la identidad”. (Martin. En: Dímio e Hidalgo. Compiladoras, 1996:36). Este reconocerse se apoya en la mirada al espejo porque es en él donde se inician los cambios trascendentales en la vida de María Eugenia. Es a través de la contemplación en el espejo que se generan los movimientos de alma de nuestra heroína.

Por otra parte tenemos el estudio de Sonia Mattalía: *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Parafraseando a Traversa, Mattalía nos da una idea del papel del espejo: “En los veinte la presencia de la representación de los espejos como objetos que reflejan la transición del cambio hacia *la mujer moderna* es intensa, mientras que en los treinta tiende a desaparecer.” (Mattalía. 2003: 180).

En la explicación que nos da Traversa coloca a la imagen especular como el “decurso social del cuerpo” ya que nos muestran “un momento anterior al riesgo social, a la exposición a la mirada de los otros”.

Vale la pena destacar que el tema del espejo ha sido brevemente tratado por ambas autoras, ya que los estudios muestran varios aspectos de la obra, es decir el objetivo de ambos trabajos no va enfocado al espejo en la novela, sin embargo ambas trabajan este aspecto.

El tema más tratado respecto a la novela es el sacrificio, en el cual se han centrado muchos autores. En este trabajo el tema central es el espejo, sin embargo se tocará el tema del sacrificio como desenlace generado en el espejo. Y para complementar el estudio tanto de la autora como de su personaje nos basaremos en la compilación de Dimo e Hidalgo: *Escritura y Desafío Narradoras Venezolanas del siglo XX* en donde se dedican algunos ensayos a Teresa de la Parra y su novela *Ifigenia*.

Respecto a estas discusiones de la obra mi aproximación tratará de mostrar que hay momentos de la novela en dónde sí podemos comprobar que María Eugenia se reconoce a sí misma en el espejo, justo en el momento en el que decide transformarse en mujer *chic*. Coincido con la postura de Palacios respecto a que París la conecta con un pedazo de sí misma y ese pedazo lo encuentra en el espejo, sin embargo este personaje se encuentra y se desencuentra en su reflejo. Es una novela donde los estados de ánimo y la construcción del personaje principal están en constante cuestionamiento, influidos por el mundo exterior e interior del personaje. La identidad en la obra y la construcción del cuerpo del sujeto

femenino no se da como algo definitivo sino que es un proceso en constante construcción. María Eugenia se debate entre la euforia y la caída, es un ser que deviene constantemente. Es un personaje contradictorio y quebradizo, sus convicciones se desbaratan apenas la coge “la garra del miedo,” un miedo cargado de complejidades y complejos familiares. La construcción de la identidad del personaje principal en la obra se produce en complicidad con el espejo.

4.- Resultados

María Eugenia va presentando varios cambios interiores, de actitud, de vestido y va representando imaginariamente varios personajes. Podemos constatar que en la novela la identidad es un simulacro. Al inicio de la obra se nos presenta como una parisíen elegantísima que usa la mirada de otros como espejo y autoafirmación. La nueva identidad está basada en una supuesta seguridad en sí misma y en una cuestionada rebeldía que ha sido previamente aprobada por el espejo y ratificada por una elegante dama que le sirvió como asesora de imagen (Madame Jourdan). María Eugenia confía plenamente la construcción de su nueva identidad a la enigmática dama, por eso se convierte en fiel cómplice y compañera en el “empinado calvario de las casas de moda” (como diría Teresa de la Parra). Esa seguridad construída por el maquillaje y el atuendo serán las primeras señales que percibiremos de nuestra heroína en la novela. Sin embargo, como podemos ir descubriendo esa rebeldía y seguridad se van desmoronando ante los

primeros signos de oposición. La identidad va forjándose según los patrones que establecen la familia y el novio impuesto.

En el trabajo se intentará demostrar que el personaje principal sí se construye y reconoce ante el espejo en una primera etapa para luego convertirse en una extraña de sí misma, un yo que es otro porque ha devenido otro. Si embargo, ese otro termina convenciéndola e impulsándola a convertirse en *Ifigenia* sacrificada. Y es ese yo (otro) el que le habla esa noche crucial en su vida. Es el destino que la acecha y la conduce a su propio sacrificio. En *Ifigenia* el espejo tiene una especial relevancia, puesto que va a incidir en las decisiones que toma María Eugenia, desde elegir un traje y sus accesorios hasta determinar lo que hará con su vida. Así como el doble fondo del armario guarda todo lo “prohibido”, el umbral del espejo termina por develar a nuestra heroína ese otro yo que ella desconoce.

Intentaremos profundizar en el tema del espejo como doble verdad: Por un lado la afianza y por el otro la hace dudar. Una mirada inicial la afianza, la muestra como ella quiere ser. El espejo se convierte entonces en el que satisface los deseos de la protagonista. Por otro lado la mirada al espejo nos muestra a la huérfana, a una princesa cautiva, a Julieta, Sulamita del *Cantar de los Cantares*, a la mujer *chic*.... Pero al transcurrir la novela esa mirada cambia y se va a lo profundo, a ese fondo desconocido por ella misma. Ese fondo que le muestra sus miedos ocultos y que se rebela a complacer sus deseos. Todo esto la lleva a su perdición, lo que conlleva un abrazar a su destino para convertirse en *Ifigenia* sacrificada.

El espejo entonces actuará en la obra como afianzador de la identidad y como construcción del cuerpo del sujeto femenino. El desenlace de la obra encamina al personaje a una identidad basada en el bien y lo correcto.

Capítulo II: Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*

1.- El espejo como afianzador de identidad. La construcción del cuerpo en el espejo. Teresa de la Parra e *Ifigenia*.

Teresa de la Parra nos mostró en el Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba, el colorido de la moda de la época en ese gran desfile de modas que realiza María Eugenia dentro de la intimidad y la confidencialidad de su habitación. El lector se convierte en cómplice de este ritual de escogencia del atuendo frente al espejo, y al igual que la heroína “con las manos en la cintura y en plena indecisión” se involucra con este proceso que no tiene otro objetivo que dejar “epaté” tanto al espectador-lector como a los personajes de su entorno. Ese objetivo de ser admirada termina contagiando al lector. El arte final de este ritual, producto de tanto esmero en el arreglo, se nos revela a través del triple espejo del armario de luna, fiel confidente de nuestra heroína, el cual -al igual que el lector- termina proclamando su belleza. Es importante resaltar que esto lo logra el lector sin saber exactamente cómo luce el personaje, porque si bien es un personaje cuya forma física no conocemos exactamente, a María Eugenia la sabemos bella a través de la fuerza que nos transmite ese ritual del arreglo. El espejo en la novela tiene una fuerza que nos invita a mirar al personaje a través de su reflejo al espejo, como si el avance de la obra estuviera condicionado a la mirada de la protagonista a la lámina de cristal azogado.

Teresa de la Parra demuestra ser conocedora y disfrutar de la misma debilidad de la heroína por las toilettes y el acercamiento al espejo, ese mismo que nos refleja los trajes y la interioridad de María Eugenia. Frente al espejo ocurre el espectáculo del desfile de trajes (y también de los estados

de ánimo) en una pasarela íntima en donde hay un solo espectador: el lector, es decir, como lectores tenemos el privilegio de un desfile privado -un lector es al fin y al cabo un *voyeur*- el cual es testigo de ese espacio oculto en la habitación y donde la mirada al espejo retrata lo esencial del personaje, brindándonos la impresión de la heroína que no podemos aprehender con la mirada, pero sí a través de su reflejo frente al espejo.

De la Parra supo captar esa esencia, rompió con los tabúes de la época hablándonos de la deconstrucción de una joven de dieciocho años frente al espejo. Se valió de un lenguaje que intenta traducir muchos aspectos contenidos en la mujer de la época. Un lenguaje que se revela en el ritual del arreglo frente al espejo . Teresa supo descifrar ese yo escondido en el doble que nos aguarda detrás del espejo. Su sensibilidad y agudeza le permitieron expresar el mundo interior femenino a través del despliegue de la imagen especular. Todas las contradicciones que se le presentan al personaje principal de la novela se inician con una mirada al espejo de tres cuerpos, como si al triplicar su imagen nuestra heroína se cuestionara constantemente su identidad. La identidad en la novela se da como un proceso en constante construcción. La autora, para rebatir a la crítica que se escandalizó con las ideas aparentemente revolucionarias de María Eugenia, confiesa mirarse al espejo constantemente. En la carta a Don Miguel de Unamuno, para referirse a la importancia que le brinda al espejo, compañero fiel en el ritual del arreglo y construcción de la imagen de la autora, hace una reflexión y busca un significado más profundo para la imagen que se desdobra en él:

... en cuanto al espejo, créame el culto que le rindo por rutina y sin asomos de fe, está cruelmente castigado por aquella aridez espiritual de que hablan los místicos: ausencia de la divina gracia por tibieza en el fervor. Creo que el espejo, no solamente nos vacía o nos desdobra como usted bien dice, sino que nos multiplica además hasta lo infinito en partículas tan insignificantes, que las vamos perdiendo como alfileres, por salones, dancings y casinos, sin que nos sea posible volver a encontrarlas nunca. (De la Parra, 1982: 564)

A Teresa no le avergüenza mirarse al espejo y consumir tantas horas en su arreglo personal (tampoco a María Eugenia), por eso lo declara públicamente defendiéndose y justificándose por tal acción en la misma carta a Don Miguel de Unamuno. Para referirse a su afición a los espejos comenta en dicha carta:

Si como Narciso me ahogo todos los días en su insípida atracción, no es por convencimiento, créalo; es por arraigada tontería, por obstinado espíritu de asociación, por inercia de hoja seca, que corre, salta y se destroza sobre la corriente con apariencia de inmenso regocijo; es, en una palabra, por esta cómoda mentalidad de carnero que nos conduce por la vida a hombres y a mujeres, en plácidos y apretadísimos rebaños. (De la Parra, 1982: 564)

Por otro lado, el crítico Francis de Miomandre nos expresa, en el prólogo a la primera edición de *Ifigenia*, que Teresa de la Parra con su “indefinida fosforescencia” y “vibración suprema” nos dibuja o retrata a una mujer con todo un cúmulo de coquetería, entre otras cosas:

Ifigenia es pues, ante nada y por sobre todas las cosas un retrato de mujer. Sencilla y compleja, natural y enamorada de todo artificio, tierna, coqueta y llena de vida; eso sí, infinita y maravillosamente llena de vida: Una mujer. (Miomandre. En De la Parra, 1982:21).

Y toda esa coquetería, ternura, naturalidad y vitalidad la podemos aprehender a través del reflejo de nuestra heroína al espejo. Por eso a continuación hablaremos de los momentos especiales del espejo en la obra mediante los cuales se suscitan cambios o transformaciones en el personaje que irán moldeando la identidad. Podemos considerar al espejo como un

generador de vida, ya que la consciencia de sí misma va despertando cada vez que se mira al espejo.

2.- La construcción del cuerpo y la identidad a través del espejo. La trascendencia de los instantes frente al espejo. Umbrales y puertas que se despliegan o se atraviesan en el espejo

El espejo en la novela *Ifigenia* es un tema de especial relevancia, ya que podemos compararlo a puertas que se despliegan para ir ahondando en las complejidades del alma de María Eugenia. Vamos a ir desglosando los momentos definitivos de autoconocimiento que van lográndose con una mirada al espejo del reflejo de nuestra heroína. En cada mirada se va construyendo una identidad y el acercamiento al umbral del espejo genera una transformación o un devenir. Hemos considerado cada acercamiento al espejo como la apertura de una puerta que conecta esa entrada al fenómeno umbral con un movimiento de alma que deviene en un reconocimiento del sujeto femenino. Cada puerta o mirada al espejo bautiza a María Eugenia con una imagen y un descubrimiento o identificación de sí misma.

2.1.- Primera puerta: El umbral del desamparo. El reflejo de la orfandad y la colegiala

María Eugenia es huérfana de padre y madre. Sin embargo este concepto no se internaliza en ella. A la pérdida de la madre, que ocurre a muy temprana edad, sucede una década después la pérdida del padre estando ella internada en un colegio de monjas. Mientras María Eugenia

permanece en el internado se siente amparada a la sombra de las monjas y de su amiga Cristina, “la niña de nieve”. La conciencia de su orfandad despierta más tarde con una mirada a los cristales de las ventanas del tren donde ve reflejada su imagen, llegando a percatarse o tomar conciencia de su orfandad. A partir de ahí comienza su historia, la novela empieza a ser contada desde ese sentimiento de la orfandad. Esa mirada a los cristales la conecta con la típica pregunta y reflexión: ¿quién soy? Ante el desamparo que siente en el primer acercamiento a sí misma conecta con su esencia, esto la hace reconocerse como huérfana, cosa de la que no se había percatado antes. Es necesaria una mirada individual al espejo para despertar esa conciencia de su soledad y desamparo. Hasta ahora María Eugenia sólo se había mirado al espejo al lado de su amiga Cristina. La aproximación individual a su yo y a su realidad la conecta y la etiqueta con la imagen de la huérfana. Lacan, refiriéndose a lo que denominó el “conocimiento paranoico de sí mismo” (para referirse a la mirada de descubrimiento de un niño de 18 meses ante el espejo), nos explica: “Basta para ello comprender el *estadio el espejo como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría del término antiguo *imago*”. (Lacan.1971:12). La mirada de María Eugenia a los cristales puede compararse a la mirada del niño de meses que se identifica por primera vez en su reflejo. La imagen que ve está condicionada por el uso, y ella prácticamente actúa y se comporta como colegiala, ese es el uso

que le da a su imagen. Como podemos captar la mirada de María Eugenia a sí misma en soledad le permite visualizar un modelo de su persona y ello la asusta. En ese momento se siente sola y desamparada y se compadece de sí misma. Es al primer acercamiento al espejo individualmente sin el amparo de su amiga y cómplice Cristina. Este acto se convierte en un verdadero enfrentamiento con su yo. Cuando nos miramos al espejo desde una pluralidad no somos nosotros. La verdad acontece cuando nos vemos individualmente y a solas. María Eugenia despierta a su individualidad y lo que ve no le convence. A ese respecto Foucault nos habla del principio de “conócete a ti mismo”. Al acto de conocerse a sí mismo (según el autor) le antecede un replegarse en sí mismo, un apartarse de las sensaciones que nos engañan, fijar el alma en una inmovilidad que no permita la influencia de los acontecimientos exteriores¹. Eso es lo que le sucede a María Eugenia cuando se mira en el vagón del tren, puede contemplarse y recrearse en su imagen porque no hay acontecimientos exteriores que la premediten o influyan. En ese momento es ella misma sin aditivos. Aquí se identifica y reconoce con la identidad de la huérfana desamparada.

La soledad del viaje en tren propicia el acercamiento al sí mismo, María Eugenia ya se libera de las sensaciones que la engañan: la docilidad ante las Madres del colegio y la admiración hacia su amiga Cristina. Una vez que se libera de todo lo que la ha influido todo ese tiempo se da cuenta con una simple mirada a su imagen de que no es esa la persona que quiere ser. En el primer instante trascendental del espejo se refleja la imagen que María

¹ Para ampliar este concepto léase Foucault, 2005:76-77.

Eugenia ha construido y mantenido en el colegio a la par de Cristina. Dicha representación refleja la orfandad y la soledad y en el vagón del tren se percata de ello:

... que me senté después en el asiento, que miré frente a mí en el espejo del vagón y que vi mi pobre carita tan triste, tan pálida entre aquellos crespones negros que la rodeaban, que tuve por primera vez la conciencia intensa de mi soledad y abandono. Me acordé de las niñas aisladas y me pareció ver simbolizada en mí la imagen de la orfandad. (De la Parra, 1996,I:36)

La toma de conciencia de la orfandad la coloca en ese espacio que es una especie de vacío. La orfandad es la falta de algo esencial para la vida. Es la carencia de ese alguien que debe representarnos ante el mundo. Un sentimiento de pérdida irreparable con el cual ya la vida no será la misma, ya que se fundamentará en esa carencia. Su soledad y desamparo reflejados en los cristales la hacen despertar a esa noción de carencia, de vacío, de la nada que la acecha, la sensación de andar por la vida sin el amparo de alguien y ese desamparo volverá a sentirlo en el desenlace de la novela, como si fuera un ciclo que regresa. La vida se ofrece como una página en blanco desde la cual hay un inicio, una historia nueva que contar. Palacios reflexiona un poco sobre el sentir de la huérfana:

“Hablo de esa orfandad esencial que nos despega de la piel familiar del mundo: el pavesiano ‘estupor’; esa cósmica soledad que nos convierte en hombres. El huérfano aparece cuando constatamos, como María Eugenia al salir del internado, que estamos solos y nos sentimos abandonados. Allí empieza el mundo; sin historia, somos todas las historias”. (Palacios. 2001: 72).

Y ante ese sentimiento de abandono, sin embargo hay un lugar que la espera. Ella tiene su lugar en el mundo y emprende un viaje para encontrarlo. El inicio de este viaje hacia sí misma tiene una vuelta a casa, a

la patria y al fondo de sus complejos familiares. La novela se inicia con un viaje, pero que a diferencia del viaje del héroe, que sale del hogar a vivir las aventuras que le convertirán en hombre, la iniciación de nuestra heroína se hará con la vuelta al hogar. Ahí comienza su verdadera aventura, la cual será una incursión hacia sí misma. Esta aproximación se irá logrando con una mirada al reflejo en el espejo. María Eugenia emprende el viaje de vuelta a casa, parte sólo con el sentimiento de orfandad y abandono, pero apenas ha logrado comenzar a conocerse. El verdadero conocimiento de sí misma y la intensidad de la fusión con su yo la logrará en la intimidad de su habitación en la casa de la abuela materna. El espejo actuará como confidente y amigo en esta primera etapa. Su figura fragmentada y a pedazos, rescatada en el espejito de mano, y afianzada en el triple espejo del armario, se irá construyendo como un rompecabezas para ir construyéndose a placer y gusto de sí misma.

Para María Eugenia la esencia tímida de ambas colegialas (ella misma y su amiga) queda reafirmada con una mirada a los cristales de las ventanas: “He reflexionado mucho sobre este sentimiento de timidez, y según creo ahora, debimos adquirirlo a fuerza de ver reflejadas en los cristales de las ventanas y puertas del colegio, nuestras frentes anchas, descubiertas y rodeadas por aquel semicírculo negro formado por nuestro pobre pelo liso y tirantísimo.” (De la Parra, 1996:32,1). A falta de espejos las dos niñas sólo tienen la opción de mirarse y reconocerse en los cristales de las ventanas del internado, las cuales les sirven de espejo. Según nos relata María Eugenia la esencia de sendas niñas se construye en conjunto (las dos

colegialas a la vez) y esta mirada al espejo es siempre en compañía de la amiga, por eso su primera noción de identidad es para secundar a Cristina, podemos decir que sería una identidad construida conjuntamente. Squicciarino nos comenta respecto a ese despertar de la conciencia ante el espejo: “En el espejo se refleja se revela la propia corporeidad captada desde el exterior, y su percepción, su aceptación o su rechazo tienen un papel fundamental en el proceso de formación de uno mismo”. (Squicciarino.1990:140)

En este caso el rechazo del modelo de las chicas de cabello rizado viene de la alienación con el ideal impuesto por las Madres del colegio. Por eso el patrón que se crea María Eugenia en el colegio es sólo para complacer una imagen considerada ejemplar, ella sólo busca ser aceptada, pero reconoce que esta imagen no la había adoptado con convicción, ya que siempre vio a las niñas de cabello rizado con las “cabezas vacías por dentro” con una especie de superioridad, aun cuando las monjas las condenaran. Reconoce haber seguido a rajatabla el modelo impuesto por las madres y bien representado por Cristina sin auténtica identificación:

En realidad yo nunca tuve verdadero entusiasmo de partido. Aquel malvado “mundo” tan aborrecido por las Madres, a pesar de su vil inferioridad, aparecía siempre ante mis ojos deslumbrante y lleno de prestigio. Nuestra superioridad moral resultaba para mí una especie de carga, y recuerdo que la llevé siempre llena de resignación y pensando con tristeza que gracias a ella no desempeñaría en la vida más que papeles oscuros y secundarios. (De la Parra.1996,133).

Posteriormente será en el espejo donde María Eugenia se descubrirá descontenta con su apariencia.

Si ahondamos en la definición de personalidad vemos que el término proviene del latín *persona*: máscara del actor; definimos personalidad como

una “modalidad total de la conducta de un individuo que no es una suma de modalidades particulares o rasgos, sino producto de su integración.” (Merani, 1992:127).

Según este concepto podemos considerar una máscara, o un disfraz, tanto lo que llamamos personalidad como a la vestimenta con que recubrimos, el peinado, los accesorios, aún cuando una sólo sea el reflejo de la otra, en muchos casos la misma personalidad viene a ser la máscara del actor, porque es sólo esa apariencia lo que mostramos al mundo, pero ¿no podríamos decir acaso que dentro de esta categoría de lo exterior y lo visible contenida en estos detalles distintivos se revelan ciertos procesos internos que tienen que ver con las creencias, estados de ánimo, convenciones sociales, familiares, clase social? Y siendo así ¿no estamos acaso haciendo una incursión en la interioridad humana cuando analizamos la complejidad de todo el barniz o la apariencia exterior que recubre la persona?

Otro aspecto a considerar en este estudio es la percepción. Esta palabra se deriva del latín *perceptio*, lo cual significa “que recibe”. La percepción es el “proceso por medio del cual el organismo, como resultado de la excitación de los sentidos y con la intervención de otras variables puede reaccionar de manera adecuada frente a los objetos o acontecimientos que lo distinguen.” (Merani, 1992:126). En este estudio la percepción juega un papel fundamental y esta se logra mediante a la mirada al espejo y la mirada de otros. Es decir, María Eugenia se percibe a través de su reflejo al espejo y a través de lo que otros ven y dicen de ella. María

Eugenia se representa mediante una máscara en el colegio. Ese ser que otros perciben como colegiala no es real porque ella asume este papel sin convicción.

Analizaremos entonces la personalidad y la percepción y nos basaremos en ambos aspectos para la construcción de la identidad del personaje, pues el espejo ayuda a construir esa personalidad mediante una fachada, y esa máscara del actor será percibida por el entorno, donde se recibirá el mensaje que éste lleva consigo. Para dejar atrás el modelo de la colegiala es necesario hacer muchos cambios de apariencia y comenzar a construirse a su antojo. Una vez que María Eugenia se reconoce frente al espejo se da cuenta de que no refleja lo que realmente quiere ser. Es como si en esta primera etapa nuestro personaje viviera desconectado de su cuerpo. Cuando se mira para identificarse como huérfana ocurre una fragmentación del yo. Por eso surge la necesidad de darse un nuevo cuerpo porque ya no responde a ese yo. Y se da a la tarea de crear otro más acorde a sus deseos, se genera a sí misma mediante otra imagen, para ello requiere de otra mirada al espejo: "...me miré largo rato en un espejo, tal cual acostumbro, y observé de repente que, sin tu apoyo mi sencillez resultaba horriblemente llamativa, desairada y ridícula. Me dije entonces que con veinte mil francos y un poco de idea era posible hacer muchas cosas." (De la Parra, 1996, I:40). Ante este descontento es preciso hacer un cambio, el cual esta vez será acorde a sus deseos. María Eugenia se representaba bajo una máscara en el colegio. Ese ser no era su yo real. Por eso el cambio se hace con absoluta convicción. Luego la representación femenina se hará

con otra máscara: la mujer *chic*. Esta nueva mirada al espejo le despliega el umbral de la segunda puerta: París y el mundo de la moda, la mujer *chic*. Y María Eugenia traspasa ese umbral para encontrar un pedazo de sí misma. Aquí comienza el proceso de construcción de la nueva identidad.

2.2.- Segunda puerta. El umbral de París: El reflejo de la mujer *chic*. La belleza como descubrimiento

Así como el cristal del vidrio del tren le reveló su orfandad, el espejo le revela la imagen de ingenuidad y simpleza que le ha acompañado hasta ahora, pero que dista mucho de lo que desea proyectar. Digamos que ella precisa de una nueva personalidad y ello lo capta a través de lo que percibe frente al espejo. Otra vez podemos observar que María Eugenia necesita seguir a alguien. Al no tener el apoyo y la compañía de la amiga su estilo queda fuera de tono. Y es después de verse al espejo y mirando a las mujeres que se desenvuelven en la cotidianidad de la ciudad en París que se percata de la gran necesidad que tiene de un cambio de imagen, lo cual derivará en un cambio de actitud. Mirando al exterior se identifica con un perfil de mujer totalmente opuesto a lo que había venido proyectando. Ahora imitará a las mujeres *chic* de París, todas vestidas a la última moda. De la colegiala huérfana pasa a ser una mujer independiente y *chic*, ésta será la nueva identidad. Todo esto se hace posible con los veinte mil francos que le envía la familia desde Venezuela. El dinero disipa la tristeza, la fachada de la orfandad se canjea por la de la independencia y se producirá una nueva imagen. Este dinero le cambia el tono de tristeza y la hace juzgarse “feliz y

potentada”. Sin el dinero no habría sido posible la transformación en mujer *chic*. Pero este cambio sí se da con convicción y entusiasmo sincero. Ahora sí construye su personalidad conjuntamente con su imagen exterior y proyecta al mundo lo que siempre había querido ser. Este descubrimiento de sí misma sintoniza su interior y su exterior, ya que en el colegio María Eugenia había estado dividida. Por eso no reconoce la corporeidad en el espejo como convincente para su persona. La construcción del nuevo modelo de sí misma la hace recuperar la reconciliación con su yo y la integración de sus cuerpos.²

Ante el descubrimiento y reconocimiento de su imagen simple e ingenua frente al espejo, decide buscar su tipo y para ello requiere hacer unos cambios en su persona: “Deduje finalmente que para ello era indispensable estrecharme el vestido y cortarme el pelo a la *garçonne*, al igual que cierta señora o señorita que en aquel instante se destacaba allá en el grupo de enfrente por su silueta graciosísima.” (De la Parra, 1996,I:40). María Eugenia exterioriza sus verdaderos paradigmas mentales y da un vuelco para transformarse en lo que siempre soñó ser: una mujer *chic*. El buen gusto de María Eugenia, la imitación de la moda vigente, el modelo de las “mujeres de papá”³ y la asesoría de Madame Jourdan (una enigmática y elegante dama que conoció en el hotel y que le sirvió de acompañante desde Biarritz hasta París), contribuyen a lograr la nueva imagen y con ella el cambio de actitud. Todo es descubierto a la vez que verificado con los

² Más adelante explicaremos esta idea de los cuerpos que la constituyen.

³ Es la expresión que utiliza María Eugenia para hablar de las mujeres parisinas vestidas a la última moda a las que hacía referencia el padre fascinado por su glamour y belleza suspirando constantemente “¡qué mujeres..!”

acercamientos al espejo, en el que la muchacha encuentra un aliado para este proceso de autocreación.

Con los trajes parisinos se despoja aparentemente de su timidez y de las posturas de niña insegura y sumisa, adquiriendo una desenvoltura, seguridad y rebeldía que aflorará más adelante en su regreso a Caracas. Pero nos atrevemos a afirmar que esa seguridad es más de postura que de actitud verdadera, punto que más adelante será comprobado.

Cuando María Eugenia decide convertirse en “mujer *chic*” trata de parecerse a las “mujeres de papá” imitando y siguiendo una moda y un patrón determinado. Después de todo, la moda se basa en imitación. María Eugenia desea ser como las heroínas de las novelas, como las mujeres de papá, como las modelos o maniquíes que representan la moda parisina y el *chic*. Por eso comienza su transformación basada en la imitación de un patrón establecido de mujer, porque ya ha visto el éxito que este tipo de mujer tiene ante los ojos del padre, no olvidando las palabras de celebración de éste ante la belleza parisina. Esto la inspira para crear su nueva imagen, imitando lo que considera lo mejor. En tal sentido podemos vincular esa creación de un modelo partiendo de un patrón determinado con el concepto que maneja Simmel de la moda:

La moda es imitación de un modelo dado y, de este modo satisface la necesidad de apoyo social, conduce al individuo al camino por el que todos transitan, establece un plano general que convierte el comportamiento de cada uno en mera ilustración. No menos, sin embargo, satisface la necesidad de diversidad, la tendencia a la diferenciación, a la variación y al destacarse. La moda consigue esto último gracias al cambio de contenidos.(Simmel: 1999:38)

Esto lo hace con la finalidad de integrarse al mundo del *chic* y dejar atrás su antigua imagen de colegiala ingenua. Tal y como nos lo expresa

Simmel puede decirse que “satisface su necesidad de diversidad”, es decir, se destaca y se diferencia con ese nuevo atuendo, pasa de ser una uniformada del “rebaño” a destacarse como una parisiense elegantísima.

Con este cambio María Eugenia tiene la intención de dejar *epaté* a su familia de Caracas con ese *chic* parisino que la caracterizará a partir de sus andanzas sola por París. En el espejo de las casas de moda ella se planta a “probarse y probarse” hasta dar con lo que le sienta mejor, encuentra su tipo y su imagen ideal. El espejo es su cómplice y determina la escogencia de la nueva imagen. Podemos vincular esta idea con el estudio que hace Squicciarino acerca de ese descubrimiento y recreación de sí misma ante el espejo:

Sentirse protagonista de la propia transformación, de la mejora del aspecto externo a través de una estrategia que tienda a evaluar los puntos débiles y los puntos fuertes del cuerpo para corregir los primeros y valorar los segundos, proporciona también el placer estético de admirar, en la propia imagen reflejada, una nueva y palpitante creación de uno mismo. Este arte de “reinventarse a sí mismo”, de transformarse, en el que también están presentes el aspecto lúdico y el mágico, hace que aumenten la confianza y la seguridad en la propia persona y como consecuencia en la relación social. (Squicciarino, 1990: 139)

En este caso en María Eugenia se produce lo que Lipovetsky considera ser actor con el propio cuerpo de su creación⁴. Se reinventa con la ayuda de la moda vigente, Madame Jourdan, las casas de moda, un corte de cabello y maquillaje. En este momento el labial rojo y el espejo se convierten en cómplices inseparables. La creación de sí misma en la mujer que soñaba ser la conecta con un despliegue que se revelará en su personalidad. Todo este proceso de recreación se convierte en un delicioso juego en donde opera la

⁴ Para ampliar este concepto del ser actor con el propio cuerpo consultar Lipovetsky, 1999:129

magia que se esconde detrás de la moda, los accesorios y el maquillaje para metamorfosearla en un personaje diferente al que era. Cada vez que nuestra heroína se mira al espejo para escoger su atuendo comienza una búsqueda de sí misma y del personaje que quiere crear, entra en un proceso de reinención de la identidad. En la novela María Eugenia se llama de muchas maneras y nombres. Así como se da un cuerpo, se encarga de nombrar de muchas maneras ese cuerpo: colegiala, princesa cautiva, Sulamita, Julieta, Tosca ... hasta llegar a la Ifigenia sacrificada.

Luego de convertirse en lo que desea ser, María Eugenia ratifica su total conformidad con la nueva imagen:

“Ya no tenía aquel aire desgraciado de colegiala, de *chien fouetté* ¿sabes? El pelo corto me quedaba maravillosamente. Las modistas me encontraban un cuerpo precioso, flexible, y al probarme me decían a cada paso:

— *Comme Mademoiselle est bien faite!*

Cosa que comprobaba yo al momento, dando vueltas en todas las direcciones ante las hojas abiertas del espejo de tres cuerpos, y lo cual me causaba una satisfacción infinitamente mayor que la cruz de semana, la banda, las primeras en composición y toda aquella gran fama de inteligencia que compartía contigo allá en nuestra clase.” (De la Parra:1996,I:41)

El cambio de María Eugenia se va dando desde afuera hacia dentro. Se da un nuevo cuerpo tomando los modelos del exterior, pero toda esta metamorfosis genera un cambio de actitud. Y es en el espejo donde verifica que su transformación ha sido satisfactoria, afirmándole lo que desea saber:

Estrené yo mi vestido de viaje en cuya elección me había esmerado muchísimo a fin de que resultase lo más elegante y mejor cortado posible, y con mi *nécessaire* en la mano, luego de caminar un rato ante el espejo más grande del hotel y comprobar así, que mi *nécessaire* y yo, teníamos una silueta viajera bastante *chic*, tomé con los Ramírez el tren para Barcelona...(De la Parra,1996:44)

El diálogo que se inicia entre el espejo y ella va a ir determinando el curso de la novela. La representación femenina se hará con otra máscara:

“la mujer chic” y el maquillaje ayuda a esa representación. Esta nueva máscara la podemos captar a través de su labial Carmín de Guerlain. Luego de descubrirse en el espejo y encontrar en éste un confidente que sólo asiente a sus deseos de ser admirada, la novela sigue un curso que irá reflejado en el espejo. A través de este elemento iremos viendo las transformaciones y dilemas que van surgiendo en la vida de María Eugenia. Éste funciona a veces como un hada madrina que refuerza el ego de la muchacha y en otras ocasiones actúa como una sombra del alma o la conciencia, cargado de malos presagios y complejos familiares. Si la *toilette* representa un movimiento del alma, el espejo también, porque refleja todos los cambios y movimientos que se generan en ésta. El cambio de vestuario e imagen se convierte en un estandarte de rebeldía y en una reafirmación de la autoestima. Nuestra heroína luego de la transformación se declara en huelga contra la humildad y la timidez. Todo esto chocará con la vida tradicional y austera que le corresponderá vivir a su vuelta a la casa familiar en Caracas. La nueva imagen la hace sentir protagonista de la novela de su propia vida y ante ésta se descubre plena porque ha encontrado su tipo.

En ese descubrimiento de su belleza y del mundo María Eugenia inicia un viaje hacia sí misma, una incursión que comienza con una mirada al espejo. Desde entonces las decisiones (o indecisiones) importantes de su vida van a ir evaluadas, enfocadas y reflejadas en el espejo. El éxtasis ante el espejo es una complacencia en sí misma y en su recién descubierta belleza. La transformación la hace cambiar de ideas y ante ese nuevo estilo que adquiere se siente totalmente satisfecha, así lo transmite a su amiga

Cristina en la carta, describiendo las emociones que despierta su nueva imagen: “siento un inmenso regocijo porque he visto desdoblarse de mí misma una personalidad nueva que yo no sospechaba y que me llena de satisfacción” (De la Parra, 1996, l:33-34). Y a propósito del uso de la palabra desdoblamiento, la misma nos indica que hay una separación en dos partes, que María Eugenia se fracciona, es decir María Eugenia separa su alma y su cuerpo para luego integrarlas en conjunto en su nueva persona o identidad. Ese desdoblamiento se debe a que ella no profesa con convicción las creencias inculcadas por las Madres del colegio y por ende lo que aflora al colgar el uniforme no es más que lo que estaba en su interior. María Eugenia se permite jugar con esas dos realidades: lo que las monjas querían que fuera en su aspecto exterior y las dudas que se le presentaban con lo que ella quería ser escondido en su esencia.

María Eugenia es y se siente otra, los días de libertad en París la hacen crear una nueva identidad que ella construye a su antojo y con una aparente convicción: “La ficción autobiográfica traza el proceso de aprendizaje vital del personaje; metonímicamente, la moda ilustra paralelamente el proceso de autoconocimiento y edificación de la identidad”. (Martín. En: Dímio e Hidalgo. Compiladoras, 1996:36).

La construcción de la nueva identidad iniciada en París constituye el comienzo de ese diálogo que María Eugenia inicia con su cuerpo: “París se le ofrece como un espejo.” (Palacios, 2001:252). París es el lugar perfecto para hacerla cambiar de ideas e imagen, es el centro conocido en todos los tiempos como corazón de la alta moda y la vida mundana, del glamour, por

eso se convierte en ese espejo en el que ella refleja todos sus anhelos de libertad. En ese particular Palacios nos registra esta idea:

París es el lugar que podría iniciarla en los misterios hondamente femeninos de la *toilette* a través de los cuales una mujer descubre lo que llaman “su tipo”. Esa es la “mina” y es en este sentido que podemos decir que en París descubrió un pedazo de sí misma. París como “capital de la moda” y “cuna de la modernidad” es un doble lugar común que Teresa de la Parra supo aprovechar como contraste para su personaje: allí María Eugenia aprende el otro catecismo que las Madres del *Sacrè Coeur* no podían enseñarle. (Palacios, 2001:253)

Esa nueva personalidad está constituida por unas cuantas *toilettes*, el labial rojo de *Guerlain*, zapatos al estilo Luis XV, un corte de cabello y medias de sesenta francos. Ese autodescubrimiento que ocurre en María Eugenia después de París y la revelación del *chic* la hace compararse con una “mina o un manantial de optimismo” y empieza a vivir sólo para beberlo y contemplarse en él. Para esto acude al espejo como interlocutor perfecto con ese diálogo que inicia con su cuerpo, de ahí que empiece a brindarle toda la importancia a este elemento. Más adelante se verá que mediante el espejo podemos captar cada uno de los cambios que se suscitan en María Eugenia, lo cual va en perfecta sincronía con el cambio de los trajes.

Los acercamientos al espejo en esta nueva etapa serán recurrentes después de ese proceso de inventarse a sí misma. Todo esto le desplegará otra puerta que elogiará y confirmará su seguridad ante la nueva imagen creada.

2.3. Tercera puerta: El umbral de la satisfacción. El elogio del espejo.

Una vez que se descubre como mujer *chic* y se embarca en el trasatlántico para retornar a Venezuela se da cuenta de que todas las

miradas de los pasajeros del barco se posan en ella. Esto la hace afianzar su seguridad en sí misma y ratificar que el cambio la satisface totalmente. Descubre que le gusta ser admirada y lo disfruta plenamente. Luego a su llegada a Venezuela causa el mismo revuelo entre los familiares y todos lo que la miran lo que aumenta su vanidad. Reconoce que la mirada de su abuela es tan halagadora como el elogio del espejo, ya que Abuelita no la adula con palabras, pero su mirada y su sonrisa de muda vanidad maternal delata la satisfacción ante la belleza de su nieta.

Luego, en casa de Mercedes Galindo, conoce a Gabriel Olmedo y los halagos son exclusivamente para ella. Ante el deslumbramiento que causa su belleza a los invitados en casa de Mercedes vuelve a ratificarse hermosa ante la mirada de otros como espejo. Esto la hace despertar aún más su vanidad al punto de reforzar su ego y sentirse importante. Esto se exagera con la multitud de espejos que hay en casa de su amiga, lo cual queda registrado en esta cita:

...¿Fue debido más bien a la multitud de espejos que reflejaban continuamente la armonía de mi figura?... No sé; pero es el caso que anoche, lejos de experimentar timidez alguna, tuve todo el tiempo el delicioso sentimiento de mi propia importancia, cosa que me hacía estar muy a gusto con los demás y conmigo misma. (De la Parra, 1996,I:180).

La experiencia de sentirse el centro de las miradas y de que su belleza sea celebrada es exagerada en la multitud de espejos, los cuales no sólo reflejan su persona sino las miradas de admiración puestas sobre ella. Esta duplicación de las sensaciones nos hace conectar con la imagen de Bachelard de contemplación de los reflejos del agua como espejo y su propiedad de duplicar el mundo: “El agua por medio de sus reflejos duplica el

mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica. (Bachelard, 2002: 80)

En María Eugenia estas sensaciones también son duplicadas como si de una sinergia energética se tratara y es llevada a una experiencia de contemplación de sí misma sin igual y despierta a esa nueva ensoñación.

2.4.- Cuarta puerta. El cuerpo como espejo de la representación femenina. El umbral de la sensualidad versus el pudor: El trousseau, “la prenda fatal”.

María Eugenia encarga a París, con el más exquisito de los gustos, un trousseau de seda rosa con calados blancos. La delegada en esta escogencia es Mercedes Galindo, quien pone todo el cuidado y esmero en su elección. La confección de su ajuar se lleva a cabo y su sueño se hace realidad. La mano de Mercedes detrás de esta encomienda le garantiza a María Eugenia que será de su total agrado. Es muy reconocido por ella el refinamiento, el buen tono y la sensualidad de Mercedes, quien representa ante sus ojos todo un modelo a seguir en cuanto al sistema de la moda y buen gusto se refiere, por esto le confía esta elección tan importante. Semíramis (como ella apoda a Mercedes) goza de su respetabilidad en esta materia y literalmente nuestra heroína le otorga la responsabilidad de su sueño rosa a su admirada amiga. Tan sólo abrir los paquetes en los que viene envuelto se despliega por la habitación el olor de París. En la imaginería del mundo occidental asumimos el rosa como el color que

simboliza la alegría de vivir. El trousseau en seda y de color rosa representa a nuestro parecer el último intento de María Eugenia por conservar esa alegría, trasladándola un poco a su matrimonio con Leal. Pero a su novio no le hace gracia que haya encargado el trousseau a París y una vez más le castra la emoción cuando le comenta: “Espero que los vestidos no serán escotados porque en ese caso los perderías. ¡Yo nunca consentiré que mi mujer se escote!” (De la Parra, 1996,II:107).

Aquí vemos el contraste entre la delicadeza y exquisitez del ajuar nupcial y el hombre que apreciará esas prendas. Leal siente un especial desprecio por las mujeres que se escotan, por lo *chic*, ya que su concepto de una mujer virtuosa incluye el no mostrar el cuerpo. Esa negación u ocultamiento del cuerpo y de los atributos de la mujer obedece a una moralidad basada en el patrón tradicional. En su exceso de moralidad, la cual es trasladada al vestido de su novia, desprecia la moda y llega a parecerse en extremo a María Antonia, la detestable esposa del tío materno. Para César Leal un “hombre debe conducirse como hombre” llevando las riendas y “la mujer como mujer” acatando lo que él dice, ahí se resume su filosofía de la vida. Esto nos aproxima a la idea de Lipovetsky del rol de cada sexo. “Los manuales de urbanidad exhortan a las mujeres a afirmar su feminidad” (Lipovetsky,1999:115) y refiriéndose a esto nos remite al pensamiento de Castiglioni : “Afirmo que una mujer no debe en modo alguno parecerse a un hombre en sus modales, sus palabras, sus gestos y su comportamiento” (Castiglioni. En Lipovetsky, 1999:115). Esto nos da una idea de los roles masculino y femenino y de la separación de los mismos.

Para Leal, el sólo hecho de ver a María Eugenia vestida con escote o de forma llamativa lo contraría y escandaliza, porque quiere conservar ante la sociedad ese sello de decencia que lo caracteriza y que se prolongará a su futura esposa. Sin embargo cuando él pasa y la ve en la ventana, ella se convierte para él en objeto del deseo, y se siente atraído por su coquetería y belleza (aunque use escotes y labial rojo) para luego transformarla en su creación. El cuerpo en este caso es usado como anzuelo para atraer el pretendiente. Su belleza, maquillaje y escotes la reifican como un objeto en venta. Sin embargo esto atrae a Leal y su exceso de moralidad cede ante la belleza de la joven, aunque esté escandalosamente maquillada y escotada para su criterio. María Eugenia está dispuesta a obedecerle aunque interiormente no deja de añorar a las dichosas que se escotan en los bailes. En este sentido podemos vincular este cambio de actitud en María Eugenia con la siguiente afirmación de Flügel: “El desprecio social prevaleciente por la persona vestida “incorrectamente” es un ejemplo de una actitud de los otros que puede hacernos evitar ciertas formas de exhibición indumentaria y ciertas formas de libertad o individualidad en el vestir hacia las que de otra manera nos sentiríamos proclives.” (Flügel, 1964:78).

Por eso María Eugenia acata a su novio en lo que se refiere a su forma de vestir. En ella nace un pudor adicional que es fundado en el temor de lo que opinarán otros, sentimiento que no había experimentado antes. Sin embargo esto no será obstáculo para que ella se emocione cuando le llegue el anhelado trousseau desde París.

Flügel nos habla de un tipo de pudor particular cuyo impulso “se dirige contra el deseo más que contra el rechazo que surge en el propio cuarto de vestir”. Esto “se relaciona con los sentimientos que se despiertan en ella más que con los sentimientos despertados en otros”, por otro lado el pudor puede venir dado porque “tiene miedo de despertar el deseo sexual en sus futuras parejas (sentimientos de otros más que los propios)”, “porque al ponerse el vestido es invadida inmediatamente por un sentimiento de pudor ante su propia imagen. El pudor obra aquí contra el rechazo personal, sin referencia a otros” y por último “porque aunque pueda complacerla el efecto de su vestido de escote bajo, piensa en el choque que producirá su aparición en ciertos amigos de mente puritana. En este caso, el pudor se dirige contra el rechazo, más que contra el deseo”. (Flügel:1964:80). Aquí se pone de manifiesto su deseo de complacer a Leal y el miedo a contradecirlo. Todos estos casos expuestos por Flügel nos remiten a la novela. María Eugenia sueña con un trousseau de seda rosa y luego de cumplir su deseo se llena los ojos volcando sobre su cama todas las piezas del mismo, pero experimenta una extraña repulsión al verlo puesto sobre su cuerpo. Ese rechazo que surge en el propio cuarto de vestir ¿podíamos acaso atribuirlo a la idea de que será Leal quien disfrutará de su cuerpo desnudo cubierto tan solo por la seda? ¿Será acaso la negación de su propia sensualidad? En este caso vemos lo artemisal negando lo afrodítico en ella. En cualquiera de los casos el sentimiento de pudor y rechazo al verse puesto su trousseau tiene que ver tanto con los sentimientos que se despiertan en ella como con el miedo a los sentimientos que despertará en otros, específicamente en su

futuro esposo. No olvidemos que cuando ella decide escaparse con Gabriel busca a toda costa llevarse el trousseau, arriesgándose a ser descubierta. Dicen que Mahoma pensaba que la seda fue “inventada para que las mujeres pudieran andar desnudas y vestidas a la vez”. Evidentemente este doble juego entre estar desnuda y vestida puede ligarse a la sensualidad y a la esencia de la coquetería femenina, que niega y concede simultáneamente. Es la esencia artemisal de María Eugenia la que le niega los placeres que están ligados a Afrodita, los cuales despiertan con la seda para luego ser domados por lo artemisal. María Eugenia disfruta desnudándose y dándose un “baño de seda” ante las piezas del trousseau esparcidas por la cama, regocijándose ante la voluptuosidad de la tela, pero se espanta ante la sola idea de vérselo puesto. Ese miedo es artemisal, es el miedo al contacto, despertar el deseo en su futuro esposo, miedo de ser tocada. Ella quiere ser admirada sin que la toquen, manteniendo la distancia, de hecho le pide a Leal que no la bese más, aunque luego, cuando es Gabriel quien la besa, se cuele Afrodita en escena y la carga emocional que ha otorgado al acto de besar se transforma. Un trousseau de seda puede parecer muy afrodítico, aunque en la novela lleva el doble mensaje de lo afrodítico y lo artemisal, por lo cual esa sensualidad y estimulación de los sentidos complace y al mismo tiempo espanta a María Eugenia. En este particular Flügel nos explica un poco los placeres derivados del tacto de las telas, hablando acerca de la ropa nos habla de dos tipos de satisfacciones, una que protección contra el frío y el placer correlativo de mayor abrigo y :

En segundo lugar, ciertas sensaciones cutáneas agradables, relacionadas con el contacto con las telas, los placeres producidos por el contacto con la seda, el terciopelo, las pieles, etc. Estas

últimas parecen proporcionar medios para el desplazamiento genuino del erotismo cutáneo de los estímulos naturales, como el aire y el sol, a las ropas; pero al mismo tiempo se advierte que los nuevos placeres derivados de tal estimulación por la ropa son más bien limitados.(Flügel, 1964:112).

En este caso María Eugenia siente un placer extraordinario dándose lo que ella llama su baño de seda: el contacto seda-piel. A eso podríamos llamarlo un acercamiento al erotismo cutáneo del que nos habla Flügel, un placer similar al que producirían en la piel desnuda el aire y el sol. Nos sorprende ver que María Eugenia rechaza la idea de verse puesto el trousseau, pero no se siente incómoda con su desnudez sobre éste. Probablemente la desnudez de su cuerpo la hace sentirse libre navegando sobre la seda, mientras que el ponérselo lo siente como una negación a esa libertad. El llevarlo puesto la hace tomar conciencia del mundo de inhibiciones y prohibiciones que le espera con César Leal y la negación de su sensualidad ante ese hombre que no ama. El placer que siente al contacto de la seda, una vez que ha esparcido sobre la cama las prendas que conforman el trousseau, queda registrada en esta cita:

...mi cama parece que se alarga de alegría, parece que se mueve, parece que camina y por fin, mi cama cargada con mi trousseau, es un arroyo que tiene ondas y remansos, y cascadas, y remolinos, y espuma de seda color de rosa. A veces de tanto mirarlo, me dan ganas de bañarme en el arroyo, y sin pensarlo me quito en un segundo mi Kimona, me extendo sobre la cama y tomo un baño de seda.(De la Parra,1996,II:129).

Al igual que el vestido de seda charmousse rosa, el cual es escogido para representarla el día que recibe por primera vez a César Leal como su pretendiente, el trousseau también es escogido por ella en este color que en el imaginario de occidente nos representa el amor y la alegría. La voluptuosidad y sensualidad de la seda complementan esta exquisita

escogencia y para coronar esta experiencia de los sentidos, se recalca el aroma perfumado que destilan estas prendas apenas son sacadas de su envoltorio. Todo esto la conecta con una experiencia sensorial. Cuando María Eugenia navega y se desliza sobre su ajuar está haciendo una inmersión en el reino de los sentidos, en “el mundo” que tanto despreciaban las monjas. Esta experiencia podríamos considerarla como un despertar silencioso de la sensualidad de la muchacha, pero que a su vez es castrado por el temor y el rechazo que le produce su futuro esposo, de ahí su aversión a la idea de vestir el trousseau.

Las sensaciones cutáneas despertadas por la seda del trousseau pueden compararse al primer acercamiento al cuerpo y la sensualidad que experimenta María Eugenia cuando se baña en el río. Su deseo de aproximarse a su cuerpo y conocerlo la conectan con ese descubrimiento de sí misma: “Un día, tuve la inmensa curiosidad de conocer con mi cuerpo los frescos y bulliciosos secretos de mi pozo dormido y quise bañarme” (De la Parra, 1996, I:274).

Como ella lo afirma su cuerpo no ha sido descubierto, ni ha despertado a la sensualidad, por eso usa la imagen de “pozo dormido”. Luego ya en conexión con su cuerpo va cediendo ante las sensaciones cutáneas del correr del agua sobre la piel, vive esta experiencia sensorial y se entrega a ese placer:

Y recuerdo que aquel día sumergida en el pozo, perdí como nunca la noción de mi propia existencia, porque el rodar del agua me tenía la piel adormecida en no sé qué misteriosa delicia, y porque mis ojos vagando por la altura, olvidados de sí mismos, se habían puesto a interpretar todos los amores de aquella muchedumbre de

ramas que se abrazan y se besan sobre su lecho del río... (De la Parra, 1996:I,274).

Como nos indica la imagen, María Eugenia despierta su sensualidad y las sensaciones de su cuerpo por primera vez en el río y no sabe cómo explicar dichas sensaciones. El éxtasis que siente ante ese correr del agua la libera y la vista se extravía para agudizar aún más los otros sentidos, especialmente la sensación táctil. Distrae la atención de la mirada y aquieta la mente para hacer una mágica incursión en el reino de los sentidos. Y en ese adormecimiento que siente está implícito un despertar de la piel. Esto le despliega una puerta o umbral conectado a los placeres y a la sensualidad.

La noche de la huida el trousseau se convierte en el dilema que termina frustrando la cita de amor. Y cuando María Eugenia empieza a desvariar de miedo recuerda el origen de las perfumadas prendas: las esmeraldas familiares conservadas por Abuelita en la fragante cajita. Esto lleva consigo el peso familiar y el peso de la tradición. La simbología del trousseau es más compleja de lo que parece. Como ajuar de novia representa el despertar de la sensualidad, pero también representan, por la forma como fue comprado el mismo, el último contacto y herencia familiar, los hilos que la amarran y no la dejan escapar. También puede verse reflejado en éste la ilusión de novia de María Eugenia, quien se emociona en su escogencia, en mirarlo, pero se escandaliza de vérselo puesto: “Pero así como me gusta mi trousseau para mirarlo puesto sobre la cama, no sé por qué no me gusta para mirármelo puesto sobre mi cuerpo. Y no es que me quede mal, no; ¡me queda maravilloso!...”(De la Parra,1996,II:129).

La seda es una tela que por su tacto nos conecta con la sensualidad y Leal no le inspira tal sensación; cuando intenta huir con Gabriel quiere llevarse a toda costa el trousseau porque Gabriel sí la inspira con el “programa de felicidad” que le ofrece. La llegada del trousseau le cambia la monotonía de los días. Ante la llegada del ajuar nupcial ella se emociona:

¡ y es una maravilla mi trousseau! ... Todo, absolutamente todo, es de crespón de China rosa, con calados y bordados blancos, tal cual yo lo había soñado... Cuando lo tengo guardado en mi armario de luna, la finura de la seda bien doblada lo pone tan pequeñito , que yo a veces, con la sola intención de verlo, abro la hoja de mi armario de luna... tras la hoja, se viene primero un olor de tienda de París que es una gloria, y después, tras el olor, como si fuera un jardín de rosas, aparece sembrado en una sola tabla, todo el jardín de rosas de mi trousseau.(De la Parra,1996,II:128)

El trousseau se introduce en el texto como una experiencia sensorial que va tocando uno a uno los sentidos del lector. En primer lugar, como pudimos ver en la afirmación de María Eugenia, se asemeja a un jardín de rosas, nos hemos imaginado el colorido y textura de los pétalos invadiendo la habitación, el rosa satinado y el blanco de los calados es todo un disfrute visual; imaginados su sonido al deslizarse por la piel y luego despide un olor a tienda de París “que es una gloria.” No dudamos de la finura de las prendas y empezamos a imaginar los delicados calados y bordados blancos bordeando la seda rosa. El Oriente milenario ha sido desde siempre icono de lo sensual y al recalcarlos la heroína que la seda es China nos conecta con ese mundo lleno de imágenes sensoriales.

En la descripción que María Eugenia va haciendo del trousseau se va realzando la sensualidad contenida en la prenda: el olor que acaricia los sentidos, la textura suave de la seda nos remite al tacto y al erotismo. El

trousseau se le presenta como una dualidad de realidades: por una parte representa la alegría de vivir, los placeres, el apego a lo mundano, el despertar de la sensualidad, el aroma de París, la libertad que se desplaza a través de la seda, la suavidad de las curvas del cuerpo, la voluptuosidad de la caída suave y perfecta de la seda sobre su propia desnudez (como una segunda piel), la tela que acaricia; irónicamente, esta delicia impregnada de extraños placeres también está cargada de negros augurios y culpabilidad: la cabeza cuadrada de María Antonia, la figura de matrona en la que vislumbra se convertirá su gracioso cuerpo, las mariposas negras que la rodean imaginariamente, todo esto paradójicamente refleja que esa sensualidad será negada apenas se case con Leal porque su cuerpo dejará de pertenecerle. Vale la pena destacar que en la noche de la huida con Gabriel, éstas prendas rosa cambian por completo el lenguaje de placer, alegría y belleza que le transmitían anteriormente para hablarle de su origen: la venta del legado de Abuelita para complacer su exquisito capricho:

Pero en esa ocasión, el contacto de la seda, al inundarme en caricias la piel de las mejilla, no me habló de mi propia belleza, sino que, por una extraña asociación de ideas, vino a recordarme vivamente con infinita crueldad, su origen primitivo y anterior: el de aquellas dos esmeraldas antiguas, que estaban engarzadas en una complicadísima filigrana de oro, y colocadas muy juntas dentro de una cajita de raso verde que olía a cedro y a vetiver... (De la Parra, 1996, II:128).

Esa crueldad no es más que ella misma y su complejo de culpa, su propia conciencia de sacrificada. Su sentimiento de culpa la conecta su concepto de identidad con el bien o “el deber ser” que va referido a lo que la familia espera de ella. Y le retumba con esta imagen la voz de la Abuelita refiriéndole que pertenecieron a su madre y rematando que las reservaba

para dárselas el día de su matrimonio agregando: “Eran mi única prenda de valor”. En ese valor se encierra: valor de costo, valor de sentimientos, de historia y tradición familiar. Por eso esas prendas la identifican con su árbol genealógico, con la cadena de mujeres pertenecientes a la rama materna de la que ella descende. Este valor se asocia con una identidad basada en el bien y lo correcto. La conecta con su historia, con sus memorias celulares, con la línea materna ancestral, con todo lo que la mantiene inmersa en esa familia.

Observamos entonces el múltiple valor del trousseau: ajuar de novia, estímulo para los sentidos, evocación del lujo parisino y su último intento de apegarse a la alegría y placeres de la vida, su última elección y por el otro lado el llamado de la conciencia hablándole de su compromiso, de las esperanzas de la familia en ella, de lo último de valor que queda del naufragio familiar entregado a ella, en fin, el trousseau es como una especie de dote que se llevará a su nueva vida con Leal. Ella condensa en las prendas su deseo de toda la vida: “lo que yo había deseado toda mi vida: ¡un trousseau de seda!”, ese capricho resume sus expectativas de vida. Vemos la ironía contenida en estas afirmaciones y nos sorprende la ingenuidad de María Eugenia, ya que no mide la magnitud de lo que esa boda va a representar para ella, y resume sus sueños en el trousseau. Una ilusión rosa, quizás para aportarle algo de romanticismo a su vida, o quizás una evasión para no preocuparse del matrimonio en sí. Sin embargo, todo esto está muy asociado con la época y la edad de nuestra heroína. Sutilmente este elemento tan erótico nos sugiere la realidad velada que le aguarda

después del matrimonio y ella lo sabe, aunque trate de velar ese conocimiento.

Nos percatamos, entonces, de la clase de vida y planes que ella tiene para sí, una vida en la cual ya se han disuelto todos los sueños de independencia que poseía en el pasado. Por otra parte vemos cómo reacciona cuando Abuelita intenta persuadirla de la escogencia del ajuar dejando aflorar su lado infantil como en los tiempos de su llegada a Caracas:

...si me vas a contrariar en eso también y me vas a obligar a que encargue ropa de hilo como en el tiempo de María Castañas, prefiero entonces que no vendas las esmeraldas...prefiero no hacer encargo ninguno a París...¡prefiero que no me regales nada! ¡¡prefiero no casarme!! (De la Parra, 1996,II:107).

Podemos darnos cuenta de que “prefiero no casarme” es tan enfático que fue colocado en doble signo de admiración para darle todo el impacto a esas palabras. Con esta última afirmación María Eugenia nos muestra su ingenua, caprichosa y elemental idea del matrimonio. Quizás quiere parecer ignorante y ajena a su realidad. Probablemente se escuda en esos detalles para no pensar lo que le espera con su futuro esposo.

Tal como lo expresa la Abuelita el capricho la ciega al punto de hacerla olvidar el verdadero sentido de esa boda: “Cuando tienes una capricho María Eugenia te ciegas con él y no sabes lo que dices...Bien yo te entregaré el dinero y tú harás con él lo que quieras porque he resuelto no discutir más contigo.” (De la Parra,1996,II:107).

Su deseo es complacido. Pero lo que no parece medir María Eugenia es que su sueño se convertirá en pesadilla cuando consume ese matrimonio con Leal. Evidentemente María Eugenia no ha internalizado que ese trousseau será la lencería que tenuemente cubrirá su cuerpo desnudo,

cuando consume su entrega al esposo. Nos hace suponer en ella una evasión total de la realidad que la hacen preocuparse más de esos pequeños detalles: la seda, los calados bordados a mano, la belleza, sin ni siquiera pensar en el acto de la entrega a ese hombre que le repugna cuando la besa. Ese conjunto de prendas rosa y el fino hilo del calado van a representar el hilo que la vincula con su pasado, la casa de Abuelita y su compromiso familiar. Por eso se convierte en pieza clave que distorsiona el plan de huida. Las perfumadas prendas determinan el desenlace fatal de la historia en conjunto con una mirada al espejo. Podemos decir que el trosseau se convierte en prenda fatal porque representa el recordatorio de su verdadera identidad basada en el bien y en la cadena familiar, una identidad que trascenderá el amor verdadero para llevarla a entregar su cuerpo en sacrificio.

2.5.- Quinta puerta. El umbral de Hestia: El reflejo de las premoniciones y el estigma de tía Clara, la mirada amenazante de la soltería.

Al regreso de María Eugenia a la casa de la abuela materna le asignan como su espacio íntimo la habitación que antes perteneció a la tía Clara, una solterona encerrada en la casa, que le cede con gran devoción su habitación como gesto de bienvenida. Esto atemoriza a María Eugenia hasta el punto de empezar a temer heredar junto con la habitación el legado de soltería de la tía. Para retratarnos una imagen de la tía nos comenta:

“Sí, pobre tía Clara, sí... Eres cirio votivo, cuyo fuego idealista se va consumiendo, consumiendo tu propia vida; y tu vida, es la luz mística y perseverante que olvidada de todos, arde en la sombra, bajo el silencio, y bajo la soledad de los altares”. (De la Parra, 1996, I:173).

Cuando María Eugenia va resuelta a anular su matrimonio con Leal, una mirada accidental al espejo hace que se desvanezca su intención y se rinda ante el destino perdiendo las fuerzas. El espejo le revelará su negro porvenir y a través de su reflejo el temor de visualizar el estigma de tía Clara.

Cuando entré en el salón donde me esperaba Leal, iba resuelta, llena de firmeza, segura de mí misma, y sentía palpar en mi alma una inmensa aversión hacia él.... Instintivamente volví la cabeza para mirarme al espejo, y en efecto descuidada como estaba, me encontré pálida, sin vida, ojerosa, casi fea, y me encontré sobre todo un notable parecido con la fisonomía marchita de tía Clara. (De la Parra, 1996,II:267)

Todo esto la espanta y la vence por el solo hecho de imaginar su belleza en completa decadencia, el miedo a terminar como la tía Clara la acobarda y una vez más es el espejo el que le revela sus posibilidades en el porvenir que le aguarda.

El instante según Bachelard nos remite a los estadios temporales escuchando la sinfonía de los instantes se sienten frases que mueren, frases que caen y son arrastradas al pasado. (Bachelard,1999:47).

Frente al espejo se le va mostrando lo que representa su vida, el descubrimiento de su pobreza, su destino y, también frente a él, abre los ojos a una nueva realidad que irá enfocando en este elemento. El espejo va reflejando gradualmente las transformaciones que ocurren en ella, actuando como el lente de una cámara. En éste veremos reflejado el antes, el ahora y el porvenir, puesto que tiene un papel profético en el desenlace de la novela. Las tres hojas del espejo podríamos considerarlas como los tres estadios temporales: pasado, presente y futuro. En él puede hacer la comparación entre el antes y el ahora comprobando sus cambios y el parecido con tía Clara:

Dado el estado de pesimismo nervioso en que me hallaba, aquel parecido brilló de pronto en mi mente como la luz de alguna revelación horrible, recordé la escena de la madrugada frente al espejo de mi armario, y recordé también aquella frase que había oído decir muchas veces a propósito de tía Clara: -“Fue flor de un día. Preciosa a los quince años, a los veinticinco ya no era ni la sombra de lo que había sido...” Me pareció que aquello lo estarían diciendo ya a propósito de mí, e imaginé mi belleza en completa decadencia.(De la Parra, 1996,II:268).

Otra de las descripciones de la tía Clara nos conecta con la idea de vivir en el vacío, sin objeto alguno:

Tenía la callada desolación de las vidas que se deslizan monótonas sin objeto... Y sin embargo, bajo su pelo canoso, con su fisonomía alargada y marchita de cutis muy pálido, era bonita tía Clara; a pesar del vestido de raso negro recién hecho y pasado de moda, era también distinguida, con esa distinción algo ridícula que tienen a veces en los álbumes los retratos ya viejos. (De la Parra, 1996,I:82)

En fin, tía Clara está destinada a representar algo fuera de tiempo, que se quedó en el pasado: tanto su comportamiento, como su vestimenta. Sin embargo existe entre tía Clara y María Eugenia una secreta filiación que en algunos momentos sale a relucir. La tía despierta en ella un sentimiento afectivo muy fuerte, que a ella le asusta porque le hace sentir una vinculación con su estigma de soltería. Esa conexión de tía Clara con el pasado y con los retratos viejos la delega para rescatar a María Eugenia la noche de la huida de la acción que piensa realizar cual “singular alucinación chinesca” en Kimona y pantuflas con una trenza rala caída sobre la espalda y una vela encendida en la mano. Esto la hace lucir simbólicamente como la guardiana vigilante de ese templo del vil fastidio que es su casa. Al igual que Hestia trae la luz en la oscuridad. Cuando aparece con una vela encendida en la mano su aparición a María Eugenia le parece grotesca y “doblemente ridícula”. Con su llegada la condena a cumplir con su compromiso y deshacerse de la idea de la huida. Ella viene de otro tiempo con todo lo

ancestral para conducirla por la “empinada cuesta del bien”. Su mano la conduce hacia el sacrificio.

Cuando María Eugenia se mira al espejo, el día después del intento de huida, y ve su fisonomía marchita brilla para ella el desafortunado parecido con la tía Clara. Entonces el reflejo del espejo pasa de ser un acto de complacencia a un acto de horror, de premoniciones poco alentadoras; el reflejo del espejo y la visión del paso del tiempo se ciernen sobre ella como amenazas. El atuendo y el peinado, inicialmente vistos como elementos de autocomplacencia, se transforman en símbolos de autosalvación, pues al tratar de justificar su “desmejorada” imagen ante Leal acude a ellos ya no con coquetería sino con alarma: “- Es que las malas noches ¿comprendes? me han quebrantado mucho... Eso pasará cuando descanse unos días... porque: ¡también anoche dormí muy mal! Y presurosa al decir así, me arreglaba el pelo, y me alisaba la falda con las manos abiertas.” (De la Parra, 1996:268). María Eugenia desea salvar su imagen para salvarse a sí misma, por lo tanto se aferra con desesperación a las únicas armas que conoce: aquellas que la ayudan a realzar su apariencia y belleza.

El espejo de tres cuerpos puede simbolizar muchas cosas. Por un lado el paso inexorable del tiempo: pasado, presente y futuro, como ya se ha dicho; por otra parte a los tres cuerpos del ser humano: el físico, el psíquico y el de la conciencia; desde el punto de vista religioso: el cuerpo, el alma y el espíritu y si nos remontamos a los griegos nos encontramos con: el soma, la psiquis y el pneuma. Estos tres cuerpos del espejo en el que se desdobra María Eugenia nos hablan de la trilogía o trinidad fusionada en una mirada a

ese fenómeno umbral. El cuerpo físico es lo tangible, el cuerpo psíquico engloba tanto el mundo de los sentimientos como el de las cualidades mentales normales y el cuerpo de la conciencia es aquel donde residen las experiencias y la voluntad, así como las cualidades mentales superiores: clarividencia, intuición. Ese cuerpo de la conciencia es el que le habla a María Eugenia el día de su huida con Gabriel. No olvidemos que el espejo que le habla esa noche, es muy distinto al de la mujer *chic*. Ese espejo de la noche de la huida reflejará el instante impregnado de sus miedos, complejos y actuará como clarividente, haciéndola dudar hasta desistir de la decisión de huir.

Podemos ver reflejadas en las tres hojas del espejo las tres realidades que irán separándose en la novela. El antes: la niñez, el colegio de monjas, la orfandad; el ahora: Caracas, la casa de Abuelita, el cuarto de Tía Clara, sus sentimientos por Gabriel Olmedo, su pobreza; el porvenir: su matrimonio y por consiguiente su sacrificio. El porvenir es lo que hace decisiva su elección porque María Eugenia avanza hacia lo que cree es su destino o su porvenir. Bachelard nos aproxima al pensamiento de Guyau acerca de la participación nuestra en la coherencia del porvenir. A ese respecto asegura:

Como dice Guyau, es nuestra intención la que en verdad ordena el porvenir como una perspectiva cuyo centro de proyección somos nosotros. "Es preciso desear, es preciso querer, es preciso alargar la mano y andar para crear el porvenir . El porvenir no es lo que viene hacia nosotros, sino aquello hacia lo cual vamos" Tanto el sentido como el alcance del porvenir están inscritos en el propio presente (Bachelard,1999:48)

2.6.- Sexta puerta. El umbral del amor a sí misma: El narcisismo.

Este umbral puede resultar oscilante, así como la superficie del espejo es engañosa y en parte ese engaño proviene de la persona que contempla y traslada su perturbación al objeto de su mirar, es decir, a su propia imagen, porque se trata del mirar narcisista, el cual es extremadamente complejo. Al igual que Narciso, María Eugenia empieza a sentirse deslumbrada por su reflejo, y ama algo incorpóreo, sin embargo ese espejo le sirve como espacio de la revelación, por eso la noche de la huida no puede materializar el cambio de su propio yo, no puede dar el salto hacia la realidad que hay fuera del espejo y se deja atrapar por el miedo. El reflejo de María Eugenia la absorbe, la paraliza y la somete, al igual que el reflejo de Narciso, es capaz de trastocar sus planes, sus sentimientos y sus deseos, llevándola a su propia perdición. La mirada al espejo se convierte en conciencia de una lejanía. Por eso frente a éste ella empieza a dudar de quién es, su concepto de sí misma se va desvaneciendo. Bachelard para referirse al mirar narcisista nos comenta:

No ha sido un simple deseo de fácil mitología, sino una verdadera presciencia del papel psicológico de las experiencias naturales, lo que ha determinado que el psicoanálisis marcara con el signo de Narciso el amor del hombre por su propia imagen, por ese rostro tal cual se refleja en un agua tranquila. En efecto, el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada todos los instrumentos de seducción. El espejo es el *Kriegspiel* del amor ofensivo. (Bachelard,2002:39)

Por otro lado Squicciarino para referirse a la mirada femenina al espejo nos explica un poco el concepto que en capítulo I se conceptualizó sobre el narcisismo de Freud y el vehemente deseo femenino de sólo dejarse amar: "...cuando esta conciencia del yo corporal, en vez de desarrollarse como

conciencia de la dualidad y de la multiplicidad se convierte en amor hacia la propia imagen, se está ante un comportamiento narcisístico.”(Squicciarino, 1990:140).

María Eugenia al descubrir su belleza sólo quiere ser admirada y en ese juego cae cuando Leal pasa y la ve en la ventana. Ahí empieza su coqueteo y esto le hace a él acercarse a la casa con intenciones de pretenderla. De igual manera ella se ve envuelta y se conforma con ser admirada y deseada por este hombre, porque para María Eugenia tiene una vital importancia crear fascinación en otros. Partiendo de la autocomplacencia por la propia imagen cae en su propia trampa, y termina por construir su propia prisión. El ego, convertido en reflejo frente al espejo, desea ser admirado por alguien más, necesita de “otro” fuera del espejo que le reafirme su belleza: “Pero lo que sobre todo me encantaba era el pensar que mis vestidos, mi cabello, mis ojos y mi busto griego tenían por fin una razón de ser, puesto que había alguien que los veía y los admiraba como es debido y como ellos se merecen”. (De la Parra, 1996,II:98). En esta cita podemos comprobar que la admiración y mirada de otros también funciona como espejo que afianza la seguridad.

Por otro lado, el espejo puede operar como profeta cruel, pues es ante él donde empieza a tener una visión de su belleza en decadencia, tal y como le refería tío Pancho:

- ¡Ya caíste en la trampa, María Eugenia! ¡Ya pasaste por el aro!... ¡Ay, ay, ay!...¡Ahora es que tú vas a saber para qué naciste!... Despidete del “polissoir”, los escotes, el dulce far niente y la literatura. De aquí a un año pasarás la vida en una bata de piqué, ostentarás un busto digno de una característica y pesarás...¡psss! ... setenta kilos (De la Parra, 1996,II:101).

Como podemos ver tío Pancho hace una enumeración de las cosas que saldrán de su vida. La bata de piqué nos da una semblanza de la vida doméstica que le espera junto a Leal, una tela que lleva en su esencia trabajo del hogar, una vida rutinaria donde todos los días son iguales. El piqué es una tela gruesa, sin caída, que no destaca la figura y que se asemeja a la esencia del personaje María Antonia, “la honorable matrona,” como la califica María Eugenia a primera vista, representa una vida sin placeres, todo lo opuesto a la sensualidad de la seda a la que invita el trousseau.

Todas estas ideas inconscientemente le llegan a María Eugenia cuando se mira al espejo. Ese primer sacudón le viene apenas se prueba su trousseau, una de las razones por la cuales quizás termina tomándole aversión a vérselo puesto:

Sí, sí, frente al espejo, vestida apenas con mi camisa imperio de crespón de China, sentí de repente que todas las palabras de tío Pancho me asediaban, me pareció que se movían a mi alrededor....sí... ¡me pareció que tenían alas y que volaban junto a mí como una bandada de cuervos...! Por más que no...¡no! era más bien como un enjambre espantoso de mariposas negras que dentro del espejo volaban y revolaban invisibles y perseverantes alrededor de un pobre botón de rosa. (De la Parra, 1996,II:131)

En esta afirmación ya podemos ver que ha empezado a conectar con su fondo y esto la lleva a la perdición. La noche de la huida se le abre otra puerta y ella decide traspasar ese umbral, así como Narciso decide abrazar su reflejo.

Y María Eugenia cae en ese juego de sólo dejarse contemplar y admirar cuando acepta a Leal. Cuando se acicala en el espejo para recibirlo sólo desea ser admirada y para ello se mira una vez más en el espejo. Bachelard hace una reflexión interesante respecto a esa mirada: “Al ser que

está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta ¿por qué te miras? ¿contra quién te miras? ¿tomas consciencia de tu belleza o de tu fuerza? Estas breves observaciones bastarán para mostrar el carácter inicialmente complejo del narcisismo”. (Bachelard,2002:39).

María Eugenia acepta a Leal tan sólo por el placer de sentirse admirada, se deja amar y acepta a ese hombre que satisface la necesidad que tiene de sentirse amada, aunque ella no lo ame.

Nuestra heroína basa la razón de ser o la importancia del sujeto femenino en la admiración que despierta en Leal.

En el descubrimiento de su belleza y del mundo María Eugenia inicia un viaje hacia sí misma, una incursión que comienza con una mirada al espejo. En ese espejo se ponen en contacto dos mundos: el de dentro y el de afuera del espejo. Es una necesidad de ser otra, de devenir otra, de no tener que responder al mismo yo.

María Eugenia, al igual que Narciso, se siente atraída y asustada ante la propia imagen. En la superficie del espejo se abre una hendidura esencial, que crea una distancia entre el yo y el otro, entre lo que ella cree que es y el “Otro” que le habla desde la conciencia.

El contemplarse en el espejo se convertirá en un juego donde se prepara el ritual de seducción en el que se despliegan las subjetividades y el placer de mirarse y comprobar que el arte final es “epatante”. Al mirarse, al acicalarse se van preparando, agudizando, los mecanismos de seducción. No olvidemos que en el caso de Narciso el río, como espejo, es lo eterno transitorio, lo que siempre fluye y nunca se detiene, y así como el triple

espejo de luna produce un vértigo profundo. María Eugenia se ubica en el reino de la mirada, dentro de ese espejo es absorbida a la vez que reflejada, y lo que se ve de ella, superficialmente no tiene fondo o es un doble fondo tan engañoso que puede llegar a confundirla. En él accede a un abismo que es ella misma. Y quiere fundirse con ese otro. En la soledad del espejo María Eugenia descubre su insondable y terrible realidad, que le asusta y al mismo tiempo le atrae. Esta es la trampa en la que sucumbe Narciso: se autoseduca y es seducido por otro que es sí mismo, por eso se vuelve ilusión, fantasma. María Eugenia también se vuelve fantasma dejándose seducir, envolver por su conciencia, miedos y complejos, pero sobre todo por su destino.

2.7.- Séptima puerta. El umbral de Áulide. Complejos y complejidades que se reflejan en el espejo la noche de la huida

María Eugenia se prepara para huir con Gabriel e inicia el ritual del arreglo para su viaje. Comienza por las manos para luego vestirse con mucha minuciosidad. Se pule las uñas, después empieza a lavarse y perfumarse para luego vestirse “con mil refinamientos y coqueterías”. La elección de esta vez es un vestido blanco de organdí aún sin estrenar. Ella quiere simular una boda con él, por eso elige ese atuendo. Luego se asoma al espejo y ante su imagen sufre una fuerte impresión: “me retrató indecisa y transparente” Ahí comienza el titubeo ante la huida. El espejo le refleja todo ese miedo y “verdugos espirituales” que impedirán que concrete su plan de escape.

...viéndome ir y venir dentro del marco del espejo, así, blanca y enteramente inmaterial, me impresionó tantísimo, mi propia inmaterialidad que sentí una especie de frío agudo que poco a poco se fue apoderando de todo mi cuerpo.... y entumecida frente a mi propia imagen paralizada, recordé muy netamente, con fe vibrante de magnetismo, todas las sugestivas creencias espiritistas; aquellas historias de muertos que vienen a advertir a los vivos... aquel principio de las almas torturadas vagando siempre cercanas e invisibles junto a nosotros. (De la Parra, 1996,II:247).

Luego alucinada en el espejo cree ver “la cabeza helada de tío Pancho”. Ese fondo de la imagen reflejada y todo lo que hay detrás es lo que atrae y lleva a Narciso hasta la perdición que se encuentra en el fondo del río. María Eugenia traslada con la mirada su perturbación narcisista, sus miedos, a su propia imagen reflejada en el espejo.

En el momento de la fuga parece que todos los objetos se resisten a la huida, a través de ellos sus miedos y complejos cobran vida:

Pero los objetos familiares, vistos a plena luz, en los momentos de crisis aguda, tienen un alma viva que nos habla... (...) el cepillo de la cabeza que eriza sus púas agresivas siempre en acecho como las púas infinitas del remordimiento... el frasco del agua colonia con su tapa de plata atornillada y fría... ¡ah! ¡el metal frío de los frascos bajo la presión de la fuga! ... ¡cómo protesta también, y cómo habla a gritos del frío de los puñales, y del frío de los revólveres, y de ese otro frío lejano y horrible, de la enfermedad y la miseria bajo el frío del abandono!... (De la Parra, 1996,II: 249-250).

Las imágenes que imperan son: negrura, frío, inmovilidad, miedo, entumecimiento, estremecimiento, muerte. Aflora la culpa y decide entonces cubrirse de negro y al contemplarse de nuevo frente al espejo sólo percibe que su silueta negra se ha fundido del todo con la negrura del ambiente. Todas éstas imágenes sabotean a María Eugenia la noche de su huida al viaje de amor, y ese juego de objetos cargados de fuerza no son más que ella misma: sus complejos y el peso de todo el legado familiar de costumbres y obligaciones morales. Sí, el espejo refleja la imagen de su conciencia asustada ante lo que va a hacer, de lo cual ella no se siente convencida. Ahí

el espejo no le habla de su belleza, le refleja en lo que se convertirá y el mandato que ejerce en ella su árbol genealógico que le grita en secreto que se quede y cumpla con su deber. Ese “monstruo sagrado de siete cabezas” del que nos habla al final, en vísperas de la entrega sacrificial.

Una vez más el espejo actúa como premonitorio y si seguimos detalladamente cada uno de los pasos que ella da cuando se prepara para la huida vemos cómo su subconsciente le juega más de una mala pasada haciéndola desistir de esa decisión y dejándola inmóvil a merced de su destino, un destino que ella acepta con docilidad y entrega.

El espejo en la obra nos va mostrando el instante con toda la carga emocional del mismo, y todo lo que esconde ese fondo interminable.

Ese juego de cautivación del “yo” llega a convertirse en tragedia y María Eugenia termina como víctima de ese “otro” que la impulsa a lo profundo del espejo. Inevitablemente ella trata de asir o abrazar ese reflejo de la mujer chic, rebelde, liberada, para encontrar que todo es un espejismo, que sólo la impulsa al cautiverio, a la dependencia y a una entrega escindida. Una vez que atraviesa el umbral del espejo al igual que Narciso se pierde en ese fondo. El espejo funde y confunde su propia imagen con ese otro “yo” que ella descubre la noche de la huida. Y como Rimbaud, podríamos decir en el caso de María Eugenia, “Yo es Otro”:

Y volví a ponerme frente al espejo... Mirándome así, en los ojos, tan de cerca, me pareció estar en presencia de una persona muy familiar y muy querida que no era yo y que anatematizaba terrible mi conducta, con la expresión de aquella fisonomía tan pálida, tan grave, tan severa... de nuevo, por tercera vez, ante mi propia imagen viva, arrepentida de mi curiosidad, me estremecí violentamente de los pies a la cabeza. (De la Parra, 1996,II: 250)

2.8.- Octava puerta. El umbral de la derrota. La precariedad de la belleza

...cada enfrentamiento con el espejo plantea el riesgo de un nuevo examen, a veces ansioso, en la búsqueda de imperfecciones que pudieran dañar la imagen que se tiene de uno mismo y que se pretende transmitir a los demás. En realidad la belleza nunca es plenamente convincente y satisfactoria: es esencialmente frágil, precaria. (Squicciarino, 1990: 139).

En María Eugenia se produce un cambio total en la imagen reflejada la noche de la huida, que ella tratará de ahuyentar con el poder de su belleza, pero la contemplación y el descubrimiento de ese Otro en sí misma termina por derrotarla. Decide pintarse los labios de rojo, tratando de recuperar su imagen primorosa: “Pero la boca encendida siguió muda, y siguió temblando obstinadamente en el espejo...” (De la Parra, 1996:251)

Todos los elementos que se van descubriendo la noche de la huida empiezan a fluir frente al espejo, así como Narciso se encuentra y se pierde en su reflejo, María Eugenia se va a su doble fondo para descubrir que no tiene salida, una vez que penetra el umbral del espejo ya no hay vuelta atrás y se deja absorber por su conciencia, sus miedos y complejos. Esto la conduce definitivamente a su destino, sin que ella oponga la menor resistencia

2.8.1- El ilusorio sub-umbral de la felicidad. El beso de Gabriel.

La rebeldía de María Eugenia se adormece, es sedada ante las imposiciones del novio⁵ y las exigencias de la familia. Se amolda a los deseos de otros. Su energía se va disipando. Este adormecimiento de su

⁵ Este tema correspondiente a la despersonalización lo profundizaremos más adelante en el apartado correspondiente al sacrificio y la transformación de nuestra heroína.

rebeldía es despertado por un beso de príncipe. El beso de Gabriel la hace volver en sí y empieza a dudar de su compromiso con Leal. Es el despertar del amor lo que le da el valor para romper con todo lo que la ata y escaparse con él. Es como si por primera vez hiciera conciencia de lo que realmente quiere y se deja llevar por su corazón para entregarse a ese éxtasis de preparación para la fiesta de amor con Gabriel. Aquí se compara con una mariposa: ¡Por fin! ¡Por fin! ¡Mis alas de volar ya me han crecido! ¡Me voy! ¡Me voy, volando en ellas hacia ti, Amor, Sol de la vida! ¡ me voy volando en ellas hacia ti... ¡Ya voy! ¡ya voy! ¡espérame confiado, que ya voy!" (De la Parra.1996:213,II).

Pero este umbral es sólo un espejismo porque el plan de huida con Gabriel no se lleva a cabo por sus miedos y complejos y por su propia conciencia de sacrificada. Ella se detiene en este ilusorio umbral y no se atreve a atravesarlo. Esta es una puerta que lejos de abrirse se le cierra sin que ella haga nada para evitarlo. Como vimos antes el trousseau es la prenda fatal que termina frustrando el plan de huida. Y aquí el destino la conduce hacia lo inevitable. Atraviesa entonces plenamente convencida el umbral de Áulide y se produce una nueva identidad. Ahora entra de lleno en ese umbral del sacrificio.

2.9.- Novena puerta: El umbral del sacrificio: La metamorfosis o transformación de la víctima sacrificial.

Al traspasar el umbral se abre la última puerta que da entrada a la tragedia. Entonces se inicia el ritual para la entrega sacrificial. Ella como

víctima sacrificial queda encerrada en sí misma sin tener contacto con el exterior. Al penetrar la última puerta o umbral, ésta se cierra impidiéndole volver atrás sobre sí misma porque ella ya es otra, ha devenido otra.

Transformación y sacrificio de María Eugenia expresados en el espejo:

2.9.1.- La Despersonalización o pérdida de la identidad. El paso del vestido charmeuse de seda rosa a la “nube blanquísima de encaje Chantilly”

Anteriormente vimos cómo el espejo fue influyendo en todos los cambios que se suscitaron en María Eugenia y cómo a través de su reflejo se fueron desencadenando cambios de identidad que irán en concordancia con las transformaciones exteriores que en ella ocurren. Vimos también cómo el doble fondo del espejo la arrastra hasta convertirla en Ifigenia sacrificada. A continuación explicaremos más detalladamente este proceso que la conduce al sacrificio.

La pérdida de la identidad que se produce en María Eugenia comienza a evidenciarse desde que se inicia la tercera parte de la novela: Hacia el Puerto de Áulide. El proceso de despersonalización se inicia a partir de la aparición del novio en escena, el cual -según palabras de la propia María Eugenia- representa una “influencia benéfica” en su vida. Su rebeldía se disuelve al acatar las normas impuestas por la familia y Leal, no obstante María Eugenia consigue justificar esas concesiones como lo más lógico y coherente, considerando sus criterios anteriores como anárquicos y desorientados. Luego de esas dispensas se da a enumerar lo que ella

denomina los “inmensos progresos realizados por mí, en esta ardua y florida cuesta del bien”. En lo que se refiere a la apariencia exterior tiene lugar un cambio en el uso del color del labial: “...ya no me pinto la boca con Rouge éclatant de Guerlain, sino que me la pinto con Rouge vif de Saint-Ange, cuyo tono es muchísimo más suave.” (De la Parra, 1996, II:58). Pero más allá de sus justificaciones, la ironía y el descontento se cuelan sutilmente a través de sus afirmaciones.

Ya habíamos notado que en el transcurso de la novela uno de los rasgos distintivos de María Eugenia, cuando se convierte en mujer *chic*, es su labial carmín de Guerlain. Recordemos un poco su filosofía respecto al maquillaje:

- Mira tía Clara, yo me pinto y me pintaré siempre, porque la inteligencia está hecha para corregir y perfeccionar la obra de la naturaleza. Pero eso no quiere decir que en mi pintura hay mentira, ni hipocresía; yo no trato de engañar a nadie, al revés, la prueba es que como acabas de decir, ¡hasta las servilletas lo proclaman! ¡Adoro la pintura!, sí, sí, ¡lo declaro, lo confieso y lo grito! Me gusta tanto que me pintaré ahora y me pintaré después, y me pintaré cuando esté vieja, y me pintaré para morirme, y hasta después de muerta, el día del juicio final, cuando resucite, creo que escucharé mi sentencia, con un lápiz de labios en la mano pintándome la boca. (De la Parra, 1996, I:204)

Una vez iniciado el noviazgo ella trata de suavizar el color de los labios alegando una naturalidad que no es tal, porque no deja de maquillarse, sólo finge no hacerlo en un último intento por conservar los vestigios de coquetería que le quedan.

Con el cambio del labial, María Eugenia comienza a despojarse sutilmente de la imagen que con tanto esmero ha construido para no contradecir a su novio, amoldando poco a poco su apariencia al gusto de lo que Leal considera que debe ser correcto:

He notado que mi novio se indigna ante la sola idea de que yo pueda estar pintada, y entonces, como es muy justo, a fin de complacerlo, le aseguro diariamente, bajo mi palabra de honor, que el sonrosado líquido de Guerlain, y el Rouge vif de Saint- Ange, son los colores naturales, naturalísimos, de mi boca y mis mejillas. (De la Parra, 1996, II:102)

El cambio en los colores del maquillaje es sólo el comienzo de muchos cambios y concesiones en su vida para llevar a cabo la boda con Leal. Ya antes de subir al altar ella ha ido anulando su personalidad. El carmín de Guerlain llegó a convertirse en un símbolo que nos retrata a la María Eugenia *chic* que regresó de París. Ese labial la acompaña desde que incursiona en el “mundo.”

Como pudimos apreciar en el apartado correspondiente al trousseau María Eugenia considera al rosa su color y vemos su especial gusto por el traje de charmeuse rosa. Sin embargo, las imposiciones de Leal no se limitan al maquillaje y al comportamiento sino que también se extienden a los trajes que la han caracterizado hasta ahora, este es otro aspecto que tendrá que sacrificar para llevar en paz su noviazgo.

He notado además que a mi novio le desagrada profundamente el verme con el traje de charmeuse color de rosa, porque dice que aparezco demasiado teatral....(...). Pues bien para complacerlo también en esto, yo, no me pongo el traje de charmeuse sino invocando una hábil disculpa todos los martes... (De la Parra, 1996, II:102).

Anteriormente pudimos percatarnos de que a Leal le desagrada una mujer escotada y le enfatiza a María Eugenia que se olvide de los bailes y de los escotes porque: “¿Qué papel tan ridículo no hace un marido que se sienta en el teatro frente al público con su mujer desnuda?” (De la Parra, 1996, II:108).

El *chic* del que tanto alardeaba deberá ser sacrificado en aras de su matrimonio; María Eugenia vislumbra y asume su vida sin la alegría de los bailes y los escotes como compensación por el “amor” de Leal. Despidiéndose de todos estos placeres ella dedica una bienaventuranza a todas las mujeres que no poseen el amor y que podrán siempre escotarse en los teatros y bailar.

A esta lista de prohibiciones se suma la orden definitiva: “...y últimamente: no quiero que sigas usando el pelo corto. ¡Cómo la pintura, el pelo corto no es cosa propia de mujeres decentes!” (De la Parra, 1996,II:117). Ella está dispuesta a acatarlo todo. Y entre ironías nos describe un novio autoritario: “...hace llover diariamente sobre mi persona, leyes, prohibiciones, y órdenes de toda especie.” (De la Parra, 1996,II:119). Para coronar la lista le prohíbe su amistad con Mercedes sin darle ninguna explicación: “Como Leal no suele explicarme el por qué de sus órdenes o prohibiciones ignoraba la causa de esta última como ignoro la causa de todas las demás”. (De la Parra, 1996,II:126)

Toda la imagen que María Eugenia ha construido minuciosamente debe ser desechada para adaptarse a los requerimientos de Leal.

El paso del vestido rosa al vestido de novia nos va mostrando cómo María Eugenia se va despersonalizando. Anteriormente simbolizamos el rosa como el color que representa la alegría de vivir en el imaginario occidental. La prohibición de usar el traje de charmeuse de seda rosa, es una manera de arrebatarle las cosas que le producen alegría, lo cual se complementa con la prohibición de los bailes, maquillaje, peinado, amistad

con Mercedes, escotes, en fin, todo lo que constituye la esencia de María Eugenia y su disposición para disfrutar la vida. Esa despersonalización se nos ilustra en esta reflexión formulada a propósito de la tragedia: “¿Qué es lo que queda cuando a la persona se le arranca la persona? Porque de nada menos que de eso se trata”. (García, 2000:49).

Observamos cómo María Eugenia se va mimetizando con el ambiente, se convierte en otra, pero también percibimos su descontento, por eso sabemos que lo que se ha operado en ella no es más que un cambio sin convicción.

La identidad de María Eugenia se desmorona poco a poco para transformarse en lo que su familia y su novio desean y exigen, pero sobre todo se descubre otra frente al espejo el día de la huida y ante ese descubrimiento pierde las fuerzas, se anulan los últimos bastiones de su resistencia, y se entrega al “Espíritu del Sacrificio”:

Fuera y dentro del hombre está l'autre, la “alteridad” del mundo. Llámesele como se le prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal. Nos aguarda la emboscada de las encrucijadas. Se burla de nosotros y nos destruye. En unos pocos casos, nos lleva, después de la destrucción, a cierto reposo incomprensible. (Steiner, 2001:13)

Nuestra heroína se despersonaliza y a la par de este proceso habla de su muerte espiritual. Ella escinde su cuerpo y su alma, y esa simbología que se refleja en el vestido nupcial, nos remite más bien a una mortaja. El traje que usará en su boda con Leal va desplegando imágenes de muerte y lejos de representar la ilusión de una novia representa la entrega de una mártir. Las imágenes de crueldad y recreación de la propia entrega sacrificial parten de esa “espuma simbólica”. Ella ya se ha entregado a su destino –un destino

que conscientemente ha elegido— y para ello otorgará la connotación sacrificial a la indumentaria más oportuna para representarla en tal ocasión: el vestido de encaje Chantilly.

2.9.2.- Sacrificio y tragedia. Cambio de identidad y cambio de atuendo De sacrificadora a víctima sacrificial (El paso del traje de organdí al traje nupcial).

Desde que se inicia el capítulo Hacia el Puerto de Áulide ya la novela ha empezado a mostrar indicios de la tragedia que está por desatarse. La entrega de María Eugenia se va realizando paulatinamente y va desde su despersonalización hasta que el cuerpo y el alma se escinden para hacerla deambular como muerta en vida. El umbral de Áulide se encuentra apenas vuelve a atravesar el umbral del espejo. Al atravesar esta puerta se siente atraída como una fuerza fatal y una vez que avanza hacia el fondo de este umbral ya no hay vuelta atrás. Desde el inicio de la novela María Eugenia va hacia su destino sin darse cuenta. Pero una vez que llega al umbral de Áulide, el cual es atravesado a través del umbral del espejo, se deja arrastrar por la fuerza que éste ejerce en ella. Éste se le presenta como una revelación la noche de la huída y la noche víspera de su boda. Ese momento profético le da un matiz trágico a la historia y María Eugenia trata de embellecer ese destino convirtiéndose en víctima sacrificial. (No olvidemos que la Ifigenia mítica acude al Puerto de Áulide para ser sacrificada, por su propio padre, en el altar de Artemisa).

La imagen del sacrificio está presente desde el momento en que ella se prepara para la huida con Gabriel. El traje blanco la hace lucir inmaterial y la conecta con ese mundo de la muerte. Aún cuando ella se esmera en parecer una novia, el vestido blanco de organdí la representa como un alma sin materia. Esa misma representación que estará encarnada en el traje de novia, el “lindo huésped de nieve”, que lejos de brindarle ilusión la proyecta en esa entrega sacrificial que está a punto de realizarse. La docilidad y desmayo del traje van en concordancia con el estado anímico de María Eugenia quien se siente ya víctima sacrificial. El vacío que esconde el traje ella lo asocia con el vacío de su alma. Ya se ha despedido: “vengo a escribir hoy la última página de mi vida espiritual,” previamente su alma ha expirado, por lo que la simbología del traje hace alusión a un zombi, a una muerta en vida, a un cuerpo que ha de deambular sin alma. En presencia del traje de novia se desata el escenario imaginario que nos remite al sacrificio de la Ifigenia mítica. María Eugenia se compara con esta doncella y al igual que ella se entrega a una divinidad más alta. “¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia “ y asume que debe ser sacrificada, por eso se rinde: “es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre”. Sin embargo aunque reconoce a una deidad en siete elementos que a su parecer se conjugan para hacer obligante la entrega, como lo son: sociedad, familia, religión, moral, honor, deber, convenciones y principios; declara que el Espíritu del Sacrificio como el dios más alto al que se ofrece. Sin embargo el conjunto de todo esto constituye lo que en la tragedia griega representaba la voluntad de los

dioses y el bien de la Hélade, razón que nos lleva a evocar la célebre frase de entrega de la Ifigenia mítica: “¿Y si Artemis quiere tomar mi vida, yo, siendo mortal, me opondré a una deidad? Es imposible. Estoy dispuesta a ofrecer mi vida por la Hélade ¡Sacrificadme, devastad a Troya! Este será mi monumento eterno, y éstos mis hijos y mis bodas y mi fama.” (Eurípides, 1974:214)

María Eugenia avanza hacia lo que considera su destino. Y ya desde que inicia el plan de huida vemos cómo este elemento fatal va operando sigilosamente hasta desatar la tragedia, sin que ella haga nada por evitarlo. Al igual que los griegos, ella sabe que no hay nada que hacer frente al destino: “El guerrero homérico sabe que no puede comprender ni dominar las acciones del destino”. (Steiner, 2001:10)

María Eugenia deja todo en manos de esa deidad ciega e inexorable, el Destino, hijo de la Noche y el Caos. La noche de la huida se conjugan estos dos elementos en contra de María Eugenia para que se produzca la tragedia. En el mito griego tanto el hombre como las divinidades están sometidos al destino, fatalidad implacable en virtud de la cual acontecen las cosas. Nada puede desviar el destino a favor de los dioses o de los hombres. Los griegos creían que debía embellecerse ese destino. María Eugenia se somete a él, creyéndose suya y sublimando esa condición de sacrificada:

¡¡Sacrificio!! ...¡ Sol de mi camino! ¡Dominador que quieres para ti toda mi vida! En esta hora augusta de las altas comprensiones, con los ojos clavados en esa blancura muerta sobre mi silloncito confidente, he querido descifrar los misterios que rigen mi destino, y sólo tu nombre miro pasar flotando por la espuma simbólica...¡Tu nombre! ...tu nombre ¡Sacrificio!...¡Ah! ¡Ah! , pero aguarda aguarda,

que ahora ya, en éxtasis iluminada por tu nombre, sobre la espuma simbólica voy, por fin leyendo la hermosura de mi sino... (De la Parra, 1996,II:281).

Sus ojos están fijos en su vestido de novia y éste revela visiones de sacrificio y muerte. La noche de la huida, las revelaciones que surgen frente al espejo le hablarán a María Eugenia de su verdad. Su curiosidad la lleva al fondo de ella misma para descubrir la realidad de su tragedia: “En el momento trágico la verdad incide sobre la realidad, aprovechando justamente sus roturas, sus resquebrajaduras.” (García, 2000:51). Esa hendidura esencial que se le abre frente al espejo la impulsa hacia su verdad.

El ritual de preparación para la noche de la huida es similar al ritual del sacrificio que nos muestra Marcel Mauss. La entrada consiste en purificar tanto al que realizará el acto del sacrificio como a la víctima sacrificial. Según los estudios de Mauss el sacrificante deberá estar en un sitio sagrado y a ese efecto se le construye una choza bastante estrecha y cerrada. Vemos que ella permanece en la habitación encerrada porque ha recibido instrucciones de Gabriel “recógete en silencio... y no hables ni veas a nadie”. En ese particular se cumple la separación del mundo de los hombres.

Al sacrificante lo afeitan, le cortan las uñas y “después de haber tomado un baño purificador se reviste con un traje de lino completamente nuevo, indicando que una nueva existencia va a comenzar para él. Luego lo recubren con una piel de antílope negro.” (Mauss y H, 1946:88)

Este ritual se asemeja al procedimiento seguido por María Eugenia, quien inconscientemente se prepara para ser su propia sacrificadora.

Comienza por las manos, limándose y puliéndose las uñas. Luego se desnuda y empieza a lavarse y perfumarse, esto lo asociamos al baño purificador. Después se pone su vestido blanco de organdí que no ha estrenado todavía. Por último se cubre con un abrigo largo de terciopelo negro, el cual no es descabellado equiparar a la piel de antílope. Otra condición que debe cumplir el sacrificante es que su cuerpo debe volverse diáfano lo cual se complementa con el estado emocional: "Entonces como si hubiera sacrificado su antiguo cuerpo, ya alcanzado el último grado de sobreexcitación nerviosa, queda apto para sacrificar y las ceremonias comienzan." (Mauss, H, 1946:89). Después de esto pasa del mundo de los hombres al mundo de los dioses.

Nos remitimos al estado nervioso en que se encuentra María Eugenia luego de truncar su plan de huida y vemos cómo cambia el tono de la novela. Ahora la obra se carga de misticismo y ella parece como poseída por una fuerza cruel que la impulsa a su propio sacrificio recreándose en el dolor que le causa. Tal parece que como sacrificante ha pasado del mundo de los hombres al mundo de los dioses, convirtiéndose en su propia sacerdotisa. Luego asume el papel de víctima sacrificial preparándose para entrar al círculo mágico representado en el altar donde se consumará su matrimonio. Para eso es preciso cambiar de traje y su vestido de novia tiene toda la connotación sagrada para representarla en tal ocasión. Ese vestido que la llevará al altar de Moloch.

María Eugenia se rinde ante la majestuosa presencia blanca y deja que su habitación, sus pensamientos, y toda ella se entreguen a ese ensueño de

espuma que es horror, un horror en el cual parece deleitarse en su doble condición de sacrificadora y sacrificada. Se siente predestinada a un fin muy alto que no termina de comprender, pero cuya fuerza la empuja a subir al altar del sacrificio, recreándose en su propio sufrimiento. A ese respecto Bohórquez nos dice: “La Ifigenia de la tragedia antigua, como la María Eugenia Alonso en el momento de su entrega sacrificial al matrimonio, parecen transfiguradas, como poseídas por extrañas y oscuras fuerzas superiores.” (Bohórquez,1997:70)

María Eugenia vislumbra con el tiempo ese otro que es ella misma, descubre que ha vuelto a despertar otra, una vez que han despertado sus complejos, después de eso ya no será la misma y en ese descubrimiento se basa la tragedia, ya que esta es una crisis tras la cual nadie es el mismo. En ese caso Steiner habla de una energía demoníaca que envenena la voluntad del individuo, lo cual está muy vinculado con lo que vive María Eugenia. Esta cita ilustra lo que se desata en la heroína:

Los poetas griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aun: hay en torno nuestro energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos así como a nosotros mismos. (Steiner, 2001:11)

María Eugenia, como heroína trágica, no sabe por qué le toca vivir lo que le corresponde, y es que las fuerzas que mueven el destino del hombre son impredecibles, sólo basta nacer y estar en el mundo.

Por múltiples razones María Eugenia siente que no tiene alternativa y asume su boda como única opción de vida. Cae en su propia trampa, al

haber colocado previamente todo su interés en la idea del matrimonio. Y es muy notable cómo se ofusca ante la idea de no casarse:

“¡Que no se case!”. . . sí. . . ¡eso es!. . . “que no se case”. . . ¡claro! . . . ¡porque no eres tú, tío Pancho! ¡Quisiera verte en mi lugar a ver si decías lo mismo!. . . ¿Te parece muy divertida la vida que estoy llevando?. . . ¿Ah?. . . ¿Crees que voy a renunciar a casarme así, nada más porque tú lo dices, cuando esta idea de casarme es precisamente la única que me preocupa, y el único fin hacia el cual se dirigen por ahora todos mis actos? Dime: ¿encuentras muy bonito, verdad, que me quede para toda la vida tan elegante y tan feliz como está ahora tía Clara, entre Chispita, los helechos y el rosario?. . . ¿Te parece? (De la Parra, 1996, II:79).

Tenemos que al principio, antes de aceptar a Leal, María Eugenia ve el matrimonio como una redención al fastidio en que se ha convertido su vida, y una salvación ante el legado de soltería que ve venir de su tía Clara. Como ella misma lo expresa es “lo único que le preocupa” y el fin hacia el que se dirigen todos sus actos. En efecto, todas sus acciones, su comportamiento, su vida entera empiezan a girar en torno a ese matrimonio, al punto de ir perdiendo su esencia y sacrificar el amor.

María Eugenia se deja envolver por el tiempo y por las circunstancias que se conjugan a favor de la tragedia: se descubre pobre, se casa Gabriel, se le va Mercedes, muere tío Pancho, enferma la Abuelita. Y no se le ofrece ninguna otra oportunidad. Porque las otras opciones nunca se presentan y Gabriel es prohibido para ella. Por eso termina como dice su tío Eduardo “aprovechando las oportunidades cuando se le presentan”, Leal viene a ser lo único que le queda para no seguir los pasos de tía Clara:

Desaparecida Abuelita, eran los años de luto, y después del luto, caso de que hubiera desaparecido el inmenso poder de mi belleza, mi única garantía y mi única razón de ser, solo me quedaría ya por todo programa de vida, la misma existencia de tía Clara, eternamente humillada y recluida junto a tío Eduardo y su familia. (De la Parra, 1996, II:270).

Lo que le causa mayor temor es perder la belleza, su salvoconducto a un buen matrimonio, que la redimirá de la pobreza. Por eso considera la belleza, al igual que el matrimonio, como su “única razón de ser”.

Y fue debido sin duda a estas rápidas visiones del futuro, por lo cual, unos segundos después, cuando al proseguir su enumeración, la misma voz concisa, mencionó la casa que nos esperaba ya dispuesta de un todo, yo la vi abrirse en mi mente como un asilo salvador, me dije a mí misma con inmensa satisfacción: -¡¡Mi casa!!.
(De la Parra,1996, II:270).

María Eugenia se siente salvada, protegida por la seguridad de una casa y todo tipo de bienes materiales. Por huir de la pobreza y la soltería cae en la trampa de un matrimonio que ella ya sospecha insoportable, y en esa lucha por la supervivencia su alma pierde la vida:

Porque del largo sueño, hondo y oscuro del cual me he despertado hace un instante, ha vuelto únicamente mi cuerpo. Mi alma que al dormirse estaba herida de muerte se ha quedado en el sueño de la pobre mártir ...¿A qué seguir alumbrando ya esta carne dolorosa, relicario errante, condenado a caminar sin rumbo, con un cadáver tendido, en perpetua oblación de sacrificio? (De la Parra,1996,II:241).

Esta afirmación hace evidente que ya se ha producido la escisión cuerpo-alma. Y es que ella ya augura la vida que le espera con Leal: “En el metal poderoso de la voz, la sensibilidad de mi oído me hacía presentir muy vivamente, todo el peso protector y odioso de aquel próximo despotismo, deformando la belleza frágil de mi cuerpo, pisoteando inconsciente y cruel las ansias infinitas de mi espíritu, irremisiblemente dueño, e irremisiblemente verdugo de toda mi existencia.” (De la Parra,1996,II:271)

Nuestra heroína se victimiza y se deja vencer por esa fuerza arrolladora de Leal a quien considera su verdugo. Ella se asume débil ante la omnipotencia del novio. Podemos percibir la autoridad de Leal y su condición

de verdugo en “el metal poderoso de la voz”. Sin embargo, hay dos fuerzas que operan en esta rendición: “Y ya completamente vencida, no sé si por la fuerza de mi destino, o por la negación absoluta de mi voluntad, anulada por aquella voluntad poderosa, sin intentar la más ligera réplica, me di a callar definitivamente, con el silencio resignado del que otorga.” (De la Parra, 1996, II: 270-271)

Observamos cómo se conjugan dos elementos que son determinantes para el desenlace de la novela. Por un lado está presente lo que ella llama “la fuerza de mi destino”, una deidad a la que todo está sometido, como explicamos anteriormente, algo contra lo que no hay resistencia posible. María Eugenia se somete al destino porque cree ciegamente en él. Por otro lado, se presenta “la negación absoluta de mi voluntad,” que termina sucumbiendo a la poderosa personalidad del novio. A esto lo podemos ver como una pérdida de su identidad. Ante esa prepotencia y seguridad que proyecta Leal, María Eugenia se va minimizando hasta perder la voluntad. Esto le ha pasado desde que lo recibe como pretendiente en la primera visita, donde ella pasa de dominadora a dominada y de vencedora a vencida. Nuevamente al final de la novela el poder de la voluntad de su novio impera sobre ella, al punto de derrotarla sin ni siquiera intentar expresar lo que siente, lo cual no le valdría de nada porque sabemos que Leal le suministrará toda la seguridad material que necesita, pero nunca podrá comprender ni traspasar las sutilezas de su alma:

Abismada en mí misma, sola ante mi drama y mi derrota, veía el hablar seguido y consideraba la inmensa vulgaridad triunfante de aquel espíritu definido, conciso, encuadrado simétricamente como una fortaleza, poderoso y precavido como ella, omnipotente para

brindarle siempre a mi debilidad toda clase de apoyos materiales, e incapaz de sospechar siquiera una sola de estas delicadezas sutiles de mi alma. (De la Parra,1996,II:271)

Luego, la condición de sacrificada es sublimada y aceptada con resignación. Ella termina entregándose a una deidad que denomina Espíritu del Sacrificio. Para coronar esta entrega el traje de novia cumple con la exigencia de la investidura adecuada y le permite jugar ese papel. El traje se ha impregnado de todo el significado sacrificial y desprende toda la esencia de muerte que lleva consigo ese matrimonio: la muerte del alma. Todas las referencias alegóricas fatales se agudizan con la presencia del vestido de encaje Chantilly: “el vestido vaporoso y vacío es el cadáver de un alma . . . ¡uno de esos cadáveres que se entierran en los sacrificios cruentos donde no se mata el cuerpo!” (De la Parra,1996,II:280).

De igual manera representa una entrega sólo de cuerpo, sin vida, sin esencia, sin alma, lo cual se representa en varias ideas: “El sillón parece un amante sádico que abrazara a una muerta.” (De la Parra,1996,II:280), “parece el cadáver violado de una doncella que no tuviese cuerpo.” (De la Parra,1996,II:280)

Por un lado niega el cuerpo, y esa negación parte del vestido vacío. Un vacío que será llenado con su cuerpo solamente. Porque como ya ella lo ha dejado sentir, su alma ha expirado. Y para recalcar esa idea nos demuestra la escisión que se expresa en el traje nupcial: “¡Ah!. El misterio de ese vestido que se desmaya muerto en el sillón, ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en

los brazos de Leal?”(De la Parra,1996, II:280). Aquí la escisión queda declarada.

Antes de cerrar la última página de su vida espiritual María Eugenia se abraza y se funde con esa deidad que la inspira y la impulsa a entregarse, dejando todo en manos del Fatum Hado. Aun cuando ella confiesa no esperar nada de ese Dios, ni creer en él, sublima el acto de entrega en aras de redimir al mundo.

Aún cuando ella sublima el acto de entrega y su culto a ese Espíritu del Sacrificio, todo esto le deja al lector un mal sabor ante lo inevitable; una vez que se asume el tono trágico se impone la lógica de la tragedia: “Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional.” (Steiner, 2001:12). Al caer en el abismo que se le abre en el espejo acepta dócilmente entregarse en sacrificio, es conducida definitivamente a su destino por su propia voluntad de sacrificadora, sin que ella oponga la menor resistencia aceptándolo y fundiéndose con su propia conciencia de sacrificada. Esta es la última identidad que nos fabrica María Eugenia: “¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio!” (De la Parra, 1996,II:281).

Consideraciones finales

Para finalizar, y como hemos venido mostrando, podemos decir que el espejo en *Ifigenia* es un elemento definidor de los cambios que se van produciendo en el mundo interior de María Eugenia Alonso y por tanto el elemento fundamental para que se consolide la identidad, la cual estará en la obra en constante construcción por lo que podemos concluir que es un proceso que deviene. También hemos podido comprobar que el espejo es el elemento que suministra la corporeidad al personaje y actúa en la obra como afianzador de la identidad.

A través de este trabajo podemos concluir que la mirada al espejo lleva al personaje principal a su perdición porque al intentar conocerse a sí misma accede al doble fondo del espejo donde se pierde para nunca más encontrarse. El conocimiento de sí termina por espantar a María Eugenia, ya que en su fondo se descubre como mujer sumisa y sacrificada. Para ella el dios más alto es el Espíritu del Sacrificio. La novela a través de las palabras de la abuela ha venido exaltando este elemento como la más alta cualidad femenina. Por eso no ha de sorprendernos que la nueva identidad de María Eugenia la lleve al Puerto de Áulide para sacrificarse como la Ifigenia mítica. Pero además de imperar esta convicción en su interior ella se entrega a un monstruo sagrado de siete cabezas: "Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios". (De la Parra, 1996, II: 281). Aquí se ratifica nuestra teoría inicial de que la identidad en la novela está asociada al bien, por eso termina imperando lo que la familia considera lo correcto.

Como pudimos captar en la novela, Teresa de la Parra introduce sutilmente el tema sensual a través de la seda del *trousseau*. Sabemos que estas prendas vincularán a María Eugenia con el desenlace fatal de la obra, porque es a través de este elemento que empieza a producirse el dilema de permanecer o salir de la habitación y a través del cual aflora la sensualidad, la conexión con el cuerpo y la culpa por ese origen que la vincula con el árbol genealógico; no olvidemos que el *trousseau* es adquirido con lo último de valor que queda del naufragio familiar: las esmeraldas de Abuelita que a su vez pertenecieron a su madre y a su bisabuela.

El ajuar nupcial nos habla silenciosa y secretamente de la sensualidad, tema difícil de introducir abiertamente en la época. A través de las prendas del *trousseau* podemos ir recibiendo las pistas que nos darán indicios de la repulsión que le produce Leal, reflejado en el hecho de verse puesto el ajuar. La aversión hacia el uso de las perfumadas prendas se corresponde con el rechazo que siente por el contacto con Leal. Sin embargo, esto no niega que la textura de la seda al igual que el agua del río sobre su cuerpo desnudo despierten los placeres concernientes a Afrodita, aunque después termine imperando lo artemisal y nuestra heroína rechace mirarse el *trousseau* sobre el cuerpo desnudo.

El espejo es un elemento crucial en el desenlace trágico de la novela. Mediante él pudimos comprobar que en María Eugenia está presente esa dualidad de la que venimos hablando, por lo que puede resultar difícil comprender la discrepancia entre sus parlamentos imaginarios y rebeldes y, en muchos casos, el mutismo, la sumisión y la nulidad en las acciones. La

contemplación de María Eugenia en el espejo la hace sumergirse en ese fondo infinito de los complejos familiares. Sin embargo, ante su proceso de despersonalización nos preguntamos: ¿Es realmente otra o es que ha rescatado su naturaleza esencial? Esta es otra pregunta que queda abierta ante un personaje tan lleno de complejidades, sin embargo creemos que aunque ella no se conoce -cómo lo explica la misma Teresa de la Parra- su gusto por la vida, los viajes, “el mundo” y los placeres es lo que más se corresponde con su esencia. No olvidemos que ese es el mismo carácter de su tío Pancho y de su padre. Lo que la hace matizarlo hasta llegar a cambiarlo es, en principio, la necesidad de supervivencia, y luego, las tradiciones familiares y la creencia de que está destinada al sacrificio.

El espejo nos descubre a la verdadera María Eugenia (sus temores, sus pensamientos, sus apreciaciones) y la vincula con esa dualidad existente en su doble fondo (el del espejo y el de ella misma). Por eso los momentos que incidirán en los cambios se sienten y se llevan a cabo frente al espejo, luego de una mirada al reflejo del “yo”, lo cual hace despertar a los verdugos espirituales que moran en ella y a los fantasmas de su pasado que pesan tanto en su conciencia. Aquí surge otra pregunta: ¿Es que María Eugenia necesitaba despersonalizarse, anularse para descubrir su esencia de sumisión y sacrificio?

Todo lo anteriormente planteado nos hace concluir que María Eugenia intenta la construcción de una imagen segura, debido justamente a la inseguridad que posee, ese es su escudo, por eso se engaña inconscientemente y nos engaña a todos con la desenvoltura que proyecta al

principio, por eso su identidad es amoldable. Para corroborar esta hipótesis traemos a colación las palabras de la propia autora, en una carta a Guzmán Esponda, rebatiendo un juicio emitido por éste sobre María Eugenia. En esa ocasión Teresa de la Parra señala:

Usted desearía que los actos de María Eugenia Alonso se adaptasen, se encajasen todos matemáticamente, sobre sus razonamientos o palabras, cuando el *objeto único* de mi libro ha sido demostrar lo contrario, es decir, nuestra misteriosa dualidad, los terribles conflictos que surgen ante la sorpresa de lo que creíamos ser y lo que somos; y, finalmente, como, consecuencia o síntesis del largo relato, suspendida en la última palabra, esta pregunta eterna y torturante sometida al lector: ¿cuál es el verdadero yo fruto de nosotros mismos, el yo que razona o el que se conduce? Mi gran trabajo, trabajo ímprobo casi, ha sido el de intervenir todo el tiempo, entre María Eugenia Alonso y el lector, dándole a entender a éste que ella *no se conoce*. Lo único que considero bien escrito en *Ifigenia*, es lo que no está escrito,...(De la Parra, 1985:595)

María Eugenia acude al espejo porque no se conoce e intenta conocerse a través de él. Sin embargo al final de la novela nos da la impresión de que sí se ha conocido, ha descorrido el velo del espejo como mediador entre este mundo y el otro, por eso conecta con sus antepasados y lo que ve de ella ya casi no tiene fondo.

El desconocimiento de ella misma se convierte en pieza clave para que se desate la tragedia. El espejo devela una esencia totalmente maleable y amoldable al punto de hacerla renunciar a sus sueños. Una simple mirada dirigida a la imagen que se refleja en el espejo la conduce al descubrimiento de sus miedos y complejos inmersos en ese “yo” que termina siendo ella. Pero esos complejos no son más que miles de años de sumisión femenina en el árbol familiar y que aún están vivos en sus memorias celulares. Por eso despierta en ella la doncella dispuesta a sacrificarse y se entrega al

Espíritu del Sacrificio como la deidad más alta intentando redimirse a ella y al mundo. La entrega a ese dios la hace recreándose en un dolor placentero. El cuerpo ya ha sido silenciado y marcado con los hierros de muchos años de servidumbre y ella se regocija en ese cuerpo castigado y receptor del dolor. La tragedia se realiza y con él se realiza el destino de nuestra heroína. María Eugenia es otra porque ha devenido otra ahora tiene una nueva identidad. Ha muerto María Eugenia y ha nacido Ifigenia, un nuevo nombre, un nuevo sentir. Para referirse a la entrega total que va a consumir con el Espíritu del Sacrificio María Eugenia cierra la última página de su diario con un último suspiro, regocijándose en el dolor de esa entrega:

...yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme eternamente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y que me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el amor engendra en el placer todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, ¡engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y que redime al mundo de todas las iniquidades! (De la Parra,1996:282).

Tal y como dijimos en el primer capítulo y para cerrar esta discusión podemos afirmar que nuestra identidad se constituye con pertenencias y formas de pertenecer a ese respecto retomamos esa cita:

Nuestra identidad es un supuesto de lo que hacemos; y está hecha de pertenencias, de formas de pertenecer a los espacios de nuestros vínculos. Nuestra identidad está tejida con lazos de nuestras formas de pertenecer. Esos lazos pueden, a veces, desatarse; pero, otras muchas nos atraen (aunque solo sea porque tenemos que ajustar cuentas con ellos) y constituyen así el tejido de nuestras querencias (Thiebaut en Gómez. 2000:220).

Anexos

Sinopsis de la novela *Ifigenia o Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. (Caracas, 1924).

María Eugenia, una joven de 18 años, regresa a Venezuela a bordo del barco Manuel Arnús. Todo esto nos lo relata en una carta dirigida a su amiga del colegio Cristina Iturbe. Ha dejado atrás 10 años de colegio en el internado de las madres del Sagrado Corazón, París. Huérfana de padre y madre a su llegada a Venezuela descubre que la fortuna que pertenecía al padre ha sido estafada por el hermano de la madre, el tío Eduardo, un tío materno que se hace pasar como hijo impecable y sobreprotector de la familia. Como última remesa del naufragio le hace girar a María Eugenia 20.000 francos y ella al recibirlo se imagina potentada y gasta todo en toilettes, maquillajes, perfumes y regalos para la familia. A su regreso a Venezuela, a la casa de la abuela materna, se entera de su absoluta pobreza. Ahí comienza el dilema de su vida ante una vida que la fastidia, la dependencia absoluta y el miedo a la soltería. Luego, gracias a su tío paterno Pancho que le hace de cómplice, a un joven muy educado llamado Gabriel Olmedo de quien se enamora pero contrae nupcias con otra dama de la alta sociedad caraqueña. (La escritura ahora se transforma en un diario, luego de enviada la carta). Ante su decepción acepta como pretendiente a un hombre que le impone la familia: César Leal. Esa será su salvación a la ruina. Pero su aversión por él disfrazada de docilidad crece día a día. Luego se reencuentra con Gabriel cuando su tío Pancho está moribundo y después de la muerte de éste, Gabriel le propone que huyan juntos. Ella acepta huir con él y empieza a prepararse para la huida. Sin

embargo una mirada al espejo la aterroriza. Ante el terror que siente, unido a una serie de inconvenientes sucedidos esa noche, decide no huir con él. La tía Clara con una vela encendida en mitad de la noche la sorprende y frustra el plan de huida. Ante el miedo que siente a la pobreza y a la soltería decide consumir su boda con Leal. A partir de ese momento la novela adquiere un tono trágico y María Eugenia cambia de identidad para presentarse como la Ifigenia mítica sacrificada que aguarda su destino con resignación. La boda con Leal está por consumarse y con ella el sacrificio de la doncella. Ahí se prepara para sus blancos desposorios y se produce la absoluta anulación de su yo y de su independencia. Su cuerpo y su alma se escinden y se entrega al Espíritu del Sacrificio.

Una tenue ojeada a algunos personajes desde la apariencia exterior y la mirada de María Eugenia: Abuelita, Tía Clara, Eduardo, Mercedes, Gabriel y Leal.

Mercedes Galindo

Mercedes es una amiga de la familia que vivió muchos años en París. Esta termina siendo gran amiga de María Eugenia y hace de “Celestina” entre el amor de Gabriel y María Eugenia. La grandeza de Mercedes está en su elegancia, su buen gusto para vestirse, su soltura, su belleza, todos estos rasgos subyugan a María Eugenia e influyen en la simpatía que le produce:

¡Ah! ¡es que estaba elegantísima! Tenía un vestido de terciopelo negro, hecho seguramente en alguna buena casa de París, y llevaba por único adorno un collar de perlas que casi le ceñía el cuello. Observé que las manos blancas y cuidadísimas ostentaban una sola sortija de las llamadas marquesas,... (De la Parra, 1996,I:159-160)

Abuelita

Abuelita ejerce una influencia muy grande en María Eugenia por el respeto y la dignidad que emana:

Abuelita sentada en el sofá se había puesto su vestido de terciopelo negro con cuello de encaje de Bruselas, cosa que no sucede sino poquísimas veces, además, por mayor respeto hacia el acto había sacado también de su joyero, los impertinentes finos de carey, los cuales al sentirme llegar, dirigidos por la mano, se subieron inmediatamente a sus ojos, cabalgaron sobre su nariz, y como un cometa escoltado por su cola que era la habitual cadena de oro, se dieron a mirarme... (De la Parra: 1996,II:88).

Abuelita representa la tradición, el buen nombre, la conexión con los antepasados. Su atuendo se mantiene invariable a través del tiempo como la moral y los principios que tanto defiende. El encaje de Bruselas y el terciopelo negro le dan una imagen de solemnidad y respeto. Este personaje influye notablemente en María Eugenia, ya que ejerce disciplina y autoridad en ella con el bálsamo protector de una madre, logrando con su ternura que la rebeldía de María Eugenia termine disolviéndose. También representa el linaje distinguido del que proviene, lo cual sólo impulsa más a María Eugenia al matrimonio.

María Eugenia confiesa respetar a Abuelita y en una ocasión señala que admira la gracia que posee para indignarse. Todo ese respeto y admiración es lo que influye en que ella termine acatando lo que la Abuelita cree correcto.

Gabriel:

María Eugenia ve en Gabriel un reflejo de sí misma, por eso se enamora de él. A él le gustan las camisas de seda, viste a última moda y con exquisito buen gusto. Es educado: Doctor en Leyes, médico y es muy culto. Al igual

que María Eugenia añora París. Cuando María Eugenia describe a Gabriel habla de una pulcritud extrema que se traduce en blancura. Gabriel también la deslumbra por su impecable apariencia. Sutilmente se nos contrasta a Gabriel y a Leal exponiendo la vulgaridad y excesos del uno frente al otro, y poco a poco se nos hace ver la superioridad de Gabriel frente a Leal.

Al igual que María Eugenia se lanza a un matrimonio por dinero. Su afán de lucir impecable, tener poder, negocios riquezas solo lo arrastran a un mundo sin amor. Detrás de ese atuendo se esconde un hombre desesperado que por obtener poder y dinero fácilmente cae en la misma trampa en la que luego caerá María Eugenia por huir de la pobreza y la soltería. Ambos personajes -María Eugenia y Gabriel- tienen similitud en cuanto al temor a la pobreza y lo que son capaces de hacer por la seguridad. El gusto por los placeres de la vida los lleva a sacrificar el amor. Pero en Gabriel es más enfática esta ambición ya que a él solo lo mueve el dinero, el poder, la ambición de lograr más. En cambio a María Eugenia la mueven otros hilos a su matrimonio con Leal. En su desesperación le pide a María Eugenia que huya con él, ofreciéndole una vida llena de placeres recorriendo el mundo. El dolor que siente cuando María Eugenia lo deja plantado es similar al dolor de pérdida del amor que sentirá María Eugenia en la víspera de su boda con Leal.

César Leal:

“Imponente e imperial, de smoking con botonadura de rubíes en la pechera, una gardenia en el ojal, perfumado y con bellísimo solitario en el meñique de su mano derecha, se hallaba César Leal.” (De la Parra, 1996, II:88). Como

podemos ver Leal es puro brillo, como su *packard* y una fiesta de pedrería, lo que nos muestra un poco el prototipo del nuevo rico. Todo él es un exceso de cosas relucientes que se coronan con su llamativo automóvil. Su prepotencia reluce a través de la botonadura de rubíes de su smoking. El traje de este personaje es muy parecido a sus palabras.

Leal es apabullante con su postura, su dominio de la oratoria es inflexible, de mucha rigidez mental y moral. Lo que él quiere transmitir a través de su traje, lo logra en María Eugenia, quien se siente arrollada por la seguridad de éste. Quizás esa seguridad es lo que hace que se “recueste demasiado” en el asiento chocolate o en el de damasco azul, porque se siente dueño, dominador. Detrás de la seguridad de postura se esconde la vida segura que le ofrece: una casa, una familia, un buen nombre. Ambas “seguridades” terminan haciendo que María Eugenia se sienta vencida, protegida y lo acepte en contra de sus deseos. Podríamos decir que Leal simboliza el seguimiento a las normas y patrones establecidos, sin matices, sin puntos medios, todo en los extremos, de ahí su excesivo apego a la moralidad.

El tío Eduardo

En el caso del tío Eduardo, éste resulta chocante a primera vista a María Eugenia por su mal gusto al vestir reflejado en la desarmonía de las líneas de su traje. El traje de dril blanco desajustado, flojo, desarmónico, que no entalla a la medida nos hace suponer que esta es la fiel representación de la clase de vida grande que le ha robado a María Eugenia. Eduardo se ha enriquecido con los bienes que le fue quitando a la familia Alonso, y su traje grande refleja lo grande que le queda esa fortuna que no le pertenece, la

riqueza que tiene no está a su medida. Sin embargo a pesar del dinero que ha obtenido a costa de defraudar a otros no sabe vivir en grande: su mujer es de pueblo, su casa también, su ropa, su psicología es de pobreza, con un criterio de ahorro que no le permite vivir la vida con la gracia y el estilo pertinente. En el primer encuentro ese aspecto le resulta odioso a María Eugenia, aún cuando no ha descubierto lo que oculta ese personaje.

Tía Clara

El vestido de raso negro verdoso de tía Clara nos revela el tipo de vida que lleva: desteñida, desprovista de colorido y su talle alto “hasta por las narices”, revela lo “*demodé*” que se encuentra. Dándole una simple ojeada a su atuendo vemos que éste revela que se quedó en el tiempo y no avanzó hacia la actualidad del relato, aún cuando María Eugenia especifica que ese vestido es nuevo. Su gusto cobardísimo para decorar la habitación, y la vida a expensas del hermano se retratan en ese traje que lleva. Representa algo decadente, marchito, un personaje desgastado y disminuido. Vemos que la resignación con la que lleva su atuendo es la misma con la que lleva su vida. María Eugenia nos da una apreciación de tía Clara:

Tenía la callada desolación de las vidas que se deslizan monótonas sin objeto... Y sin embargo, bajo su pelo canoso, con su fisonomía alargada y marchita de cutis muy pálido, era bonita tía Clara; a pesar del vestido de raso negro recién hecho y pasado de moda, era también distinguida, con esa distinción algo ridícula que tienen a veces en los álbumes los retratos ya viejos. (De la Parra, 1996,I:82)

En fin, tía Clara está destinada a representar algo fuera de tiempo, que se quedó en el pasado: tanto su comportamiento, como su vestimenta. Sin embargo existe entre tía Clara y María Eugenia una secreta filiación que en algunos momentos sale a relucir. Algunas veces María Eugenia tiende

a burlarse de ella y llega a considerarla ridícula, pero por otro lado despierta en ella un sentimiento afectivo muy fuerte, que a ella le asusta porque le hace sentir una vinculación con su estigma de soltería.

Bibliografía

Bibliografía acerca del espejo, el cuerpo y la identidad:

- Bachelard, Gaston. 1999. *La intuición del instante*. México. Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, Gaston. 2002. *El agua y los sueños*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Figuras de la alteridad*. México. Taurus
- Baudrillard, Jean . 1988. *El otro por sí mismo*. Barcelona. Anagrama
- Baudrillard, Jean. 1981. *De la seducción*. Madrid. Cátedra
- Bozal, Valeriano. 1987. *Las imágenes y las cosas*. Madrid. Visor.
- Dascal, Marcelo. 2001. *La pluralidad y sus atributos. Usos y maneras de la construcción de la persona*. Madrid. Fundación Duques de Soria.
- Eco, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Foucault, Michel. 2005. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid. Ediciones Akal.
- Freud, S. 1983. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial.
- Gabilondo, A. 2001. *La vuelta del otro: Diferencia, identidad, alteridad*. Madrid. Editorial Trotta (etc).
- Gómez García, Pedro. 2000. *Las ilusiones de la identidad*. Madrid. Cátedra.
- Lacan, Jacques. 1972. *Escritos I*. México. Siglo XXI editores.
- Lipovetsky, Giles. 1999. *La tercera mujer*. Barcelona. Anagrama.
- Lévi-Strauss, C. 1981. *La identidad: seminario*. Madrid. Pretel.
- Salomé, L. A. 1982. *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona. Tuquets.

- Squicciarino, N. 1990. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Taylor, Ch. 1996. *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Barcelona. Paidós
- Torras M. 2007. *Cuerpo e identidad*. Barcelona. Ediciones UAB.

Páginas web consultadas :

Casas, M. (2008, abril 08). En torno al rol del espejo. Winnicott, Lacan, dos perspectivas. (Documento www). Recuperado:

http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm

- De la Parra, Teresa (2007, septiembre: 29). Carta de Teresa de la Parra a Don Miguel de Unamuno. (Documento www). Recuperado:

<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477323425062765679/p0000001.htm>

- El Mito de Eco y Narciso. (2008, abril 08). Recuperado:

<http://embrujaando.iespana.es/eco>

- El ser humano imagen de la trinidad. (2008, abril 08). Los siete chakras. Recuperado: <http://www.sapiens.ya.com/numerologo/textos/17ch.htm>

- Kreimer, R. (2008, abril 08). Historia del espejo. (Documento www). Recuperado:

<http://www.geocities.com/filosofialiteratura/HistoriaDelEspejo.htm>

- Lacan, J. (2007, septiembre 29). El estadio del espejo como formador de la función del yo (1949). (Documento www). Recuperado:

<http://elortiba.galeon.com/lacan5.html>

- Narcisismo y Sociedad. (2007, septiembre 29). Emergencias 9- Acerca del concepto Freudiano de Narcisismo y su importancia. Recuperado:

http://www.drebsa.com.ar/emergencias/nro_09/em09_05.htm Barcelona:

Editorial Lumen

Torras, Meri. (2007, diciembre 20). Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo. Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 2 (2007) (Documento www). Recuperado:

<http://www.uv.es/extravio>>5

Truneau Castillo, Valentina. (2007, Noviembre: 11). Confesión de rebeldía y sacrificio: Notas sobre *Ifigenia*. Teresa de la Parra. (Documento www).

Recuperado:<http://www.ucmes.es/BUCEM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI0505110125A.PDF>

Palacios, María Fernanda. (2007, diciembre 19). El sacrificio como forma de poder. (Documento www).

Recuperado:<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N136/apertura.html>

Lecturas acerca de la novela:

- Bohórquez, D. 1997. *Teresa de la Parra: del diálogo de géneros y la melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana /CDCHT. Universidad de los Andes.
- Bosh, V. 1978. *La lengua viva en Teresa de la Parra*. Caracas: Editorial Arte, III Congreso Interamericano para el Estudio de la Obra de las Escritoras.
- Bosh, V. (Comp.). 1980. *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bravo, V. 1985. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bohórquez, D. 1997. *Teresa de la Parra: del diálogo de géneros y la melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana /CDCHT. Universidad de los Andes.
- De la Parra, T. 1982. *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, Ensayos, Cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De la Parra, T. 1996. *Ifigenia* (Tomo I y II). Caracas: Monte Ávila Editores.
- De la Parra, T. 1992. *Ifigenia*. Madrid. Editorial Anaya.
- Fuenmayor, V. 1974. *El inmenso llamado*. Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela.

- Garrels, E. 1986. *Las grietas de la ternura*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Mattalía, Sonia. 2003. *Máscaras suele vestir*. Madrid. Iberoamericana.
- Mattalía, S. y Girona, N.(Coords.) 2001. *Aún y más allá. Mujeres y discursos*. Caracas. Editor: Ex-Cultura.
- Martin, C. 1996. "Ifigenia y el lenguaje de la moda." En Dima e Hidalgo (Comp.). Escritura y Desafío Narradoras Venezolanas del siglo XX. Caracas. Editorial Monte Ávila.
- Palacios, M. 2001. *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas. Ediciones Angria, CANTV y Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.
- Palacios, M: "*Pobreza y dependencia en Ifigenia*" . El Universal. Caracas (Verbigracia, No. 11, año IV), 16-12-2000. pág.1-2.
- Pisani, X. (2002). "Ifigenia de Teresa de la Parra o la nación entre cuatro paredes." Ponencia XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Sartenejas. Universidad Simón Bolívar.

Bibliografía de mitos y símbolos inherentes a la obra:

- Chevalier, J. 1986. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Eurípides. 1964. *Electra. Ifigenia en Táuride. Las Troyanas*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.
- Eurípides. 1974. *Tragedias (Ifigenia en Áulide)*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A.
- Palacios, M. 2001. *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas. Ediciones Angria, CANTV y Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.
- Palacios, M: "*Pobreza y dependencia en Ifigenia*" . El Universal. Caracas (Verbigracia, No. 11, año IV), 16-12-2000. pág.1-2.
- Pérez Rioja, J.A. 1971. *Diccionario de Mitos y Símbolos*. Madrid. Editorial Tecnos.

Bibliografía secundaria:

- Cuesta Abad, J. “ *La tradición del destino*”. Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág. 82-89.
- Eco, U. 1982. *Cómo se hace una tesis*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- Flügel, J. 1964. *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Frenzel, E. 1980. *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Editorial Gredos.
- Givone, S: “*La noción de culpa*”. Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág.58-65.
- García Calvo, A: “*La rotura del sujeto: acerca de la tragedia*”. Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág. 45-55.
- Hubert, H. y M. Mauss. 1946. *Magia y Sacrificio en la Historia de las Religiones*. Buenos Aires: Editorial Lautario.
- Merani, A. 1992. *Diccionario de Psicología*. Caracas: Ediciones Grijalbo.
- Pagnini, M.1992. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Pérez de Tudela, J: “*Amenaza y escena: de la temporalidad*”. Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág.39-44.
- Simmel, Georg. 1999. *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial.
- Steiner, G. 2001. *La muerte de la tragedia*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Toussaint, M. 1994. *Historia técnica y moral del vestido*. Madrid. Alianza Editorial.

- Vidal- Naquet, P: "*Tragedia griega y política*". Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág.15-29